بناء النص الشعري في جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والاسلام

ابى زيد محمد بن ابى الخطاب القرشى

بناء النص الشعري

في

"جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

السايح ، مديحة جابر
بناء النص الشعري في "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام" لأبي زيدٍ محمدِ بن أبي الخَطَّاب القُرَشِيِّ / د. مديحة جابر السايح
ط1- القاهرة: دار الوفاء للنشر والتوزيع، 2018.
512 ص، 24سم.

تـــاريخ الإصـــدار: 1439هـ - 2018م

حقـــوق الطبـــع: محفوظة

الطبعــــــة: الأولى

رقـــم الإيـــداع: 2018/3270م



دار النشر للجامعات
ص.ب (130 محمد فريد) القاهرة 11518
E-mail: darannshr@hotmail.com

بناء النص الشعري

في

"جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"

لأبي زيدٍ محمدِ بن أبي الخَطَّاب القُرَشِيِّ

(توفي أوائل القرن الرابع الهجري)

دراسة نقدية

د.مديحة جــابر السايح

كلية دار العلوم - جامعة القاهرة

إهـــداء

إلى الكبار الرجال

الـذين حملـوا في صـدورهم مجـد هـذه اللغـة الـشريفة وألمهـا، والذين أورثني حبي لهم ألمها دون مجدها:

العلامة الأستاذ/ محمود محمد شاكر

العلامة الدكتور/ محمد محمد أبي موسى

العلامة الدكتور/ سعد عبد العزيز مصلوح

أسأل الـلـه عز وجل أن يرضى عنهم بما أرضَوْا، وأن يجزيَهم جزاء الأكرمين.

شكر وعرفان

إلى أحبابي أهل بيتي، الذين اقتضى هذا البحث من أيامي أيامًا حقًّا لهم. أسأل الله عز وجل أن يُعقبها فيهم هدًى وبرًّا وصلاحًا.

وإلى الذين غادروني منهم قبل أن أشهدهم ثمرة غرسهم؛ أبي وعمتي. أرجو الله تعالى أن يجعل أرواحهم أقَرَّ بها في غيبهم مما كانت ستكون أعينهم في شهادتهم.

وإلى أمي، أنفاسِ أبي الباقيات تحوطنا .. أسأل الله عز وجل أن يَمُد فيها مَدَّ رحمته كما وسعتنا في رحابتها.

المحتويات

الموضوع الصفحة

* * *

تقديم

عن الكتاب

حظي الشعر العربي القديم - قبل ظهور الإسلام وبعده - باهتمام كبير من الدارسين العرب والأجانب منذ أمد بعيد، واختلفت بينهم منازع النظر إليه والبحث فيه، على نحو ما تدل عليه البحوث والدراسات التي صدرت في هذا المجال، وإذا كان لذلك من دلالة فإنها برهان قوي على ثراء هذا التراث الشعري، وامتلاكه لخصائص ذاتية، تمثل نبعًا ثريًّا، يغري بارتياده ودراسته من وجه أو آخر.

وأزعم أن من بين الدراسات التي تستحق الذكر في هذا المقام، الكتاب الذي بين أيدينا؛ فهو كتاب يتوفر على دراسة مجموعة كبيرة من قصائد الشعر العربي القديم، انتقاها أبو زيد بن أبي الخطاب القرشي، الذي عاش – في أرجح الأقوال – بين القرنين الثالث والرابع الهجريين، على اختلاف بين الباحثين والمحققين في تحديد تاريخ مولده وتاريخ وفاته، وسماها: "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"، ويبلغ عددها تسعًا وأربعين قصيدة، صنفها إلى سبعة أقسام؛ كل قسم يضم سبع قصائد، وخص كل قسم منها باسم أو وصف خاص؛ لاعتبار رآه مناسبًا، فمنها "السموط" و"المجمهرات" و"المذهبات" و"المنتقيات" ... إلخ.

والواقع أن هذه الدراسة اجتمع لها من المزايا ما يجعلها جديرة بالحفاوة والمتابعة، وهي مزايا ترجع إلى طبيعة المادة الشعرية قيد الدراسة من جهة، وإلى طبيعة المعالجة والتناول التي نهضت بها الدكتورة مديحة السايح من جهة أخرى؛ فبالنظر إلى قصائد كتاب "الجمهرة" موضوع الدراسة، فإنها قصائد موثقة النسبة إلى أصحابها، وليس هناك خلاف حول أي منها، كما لم يلحقها أي نقص أو اضطراب، كما لحق قصائد أخرى من شعر ذلك العصر البعيد؛ ثم إنها ضمت عددًا من القصائد لم يرد ذكرها في مصدر آخر.

وأما فيما يتعلق بطبيعة الدراسة، فقد جاءت رصينة في لغتها، متميزة بمنظورها الذي تبنته لفحص القصائد المختارة؛ من حيث بناؤها بالمعنى الذي تدل عليه كلمة "البناء" في المنظور

التحليلي للتراث النقدي والبلاغي العربي؛ ومن ثم كانت الاستعانة بفكرة العلاقات النحوية وتأثيراتها الدلالية، وبالنظام الموسيقي كما يتجلى في عروض الخليل، والاتكاء على شذرات من الفكر الفلسفي الحديث.

من كل ذلك تشكل مفهوم "البناء" الذي اختارته المؤلفة عنوانًا لكتابها، فاتسعت دلالته لبناء الألفاظ في جملة طويلة، أو جملتين طويلتين، ولبناء "الصورة" بمختلف أنماطها، ولبناء الدلالة، ولبناء الموسيقى بالوزن تارة، وبالقافية تارة أخرى.

المادة الشعرية في كتاب "الجمهرة" صعبة المراس، وتذليلها والدخول إلى عوالمها المشار إليها يحتاج إلى مثابرة ودأب، وقراءة متأنية، وقوة اتصال بالتراث العربي، ولمديحة السايح من كل ذلك نصيب موفور، ولا يهم بعد ذلك أن ليست هناك دراسة سابقة رادت أمامها الطريق؛ فهي ممن لهم رأي وموقف، وتختار ما تهتدي إليه، وتقتنع به، ما دامت ترى له سندًا من الفكر الصحيح الثابت عند أهل العلم الموثوق بهم من المتفقهين للتراث والمحبين للعربية.

لذا أزجي لها التحية والتهنئة بصدور هذا الكتاب.

أ.د/ شفيع السيد

2016/3/1

بسم اللـه الرحمن الرحيم

مقدمة

الحمد لله الذي فطر النفوس على الميل إلى كل جميل، ثم جعل الجمال وسره في الضاد. والصلاة والسلام على سيدنا محمد النبي الأمي العربي، أفصح الناطقين بجمالها المحيطين بأسرارها. وبعد:

فهذه دراسة تتناول - بالتحليل النقدي - بناء النص في "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام" لأبي زيدٍ محمد بن أبي الخطاب القرشي، المتوفى أوائل القرن الرابع الهجري.

و"جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام" مجموع شعري له قيمته العلمية؛ باعتباره ثالث المختارات الشعرية قيمة بعد المفضليات (للمفضل بن محمد الضبي، المتوفى 178هـ)، والأصمعيات (لأبي سعيد عبد الملك بن قريب الأصمعي، المتوفى 216هـ)؛ إذ ضم تسعًا وأربعين قصيدة كاملة من عيون تراثنا الشعري العربي، لثلاثة وعشرين شاعرًا جاهليًّا وستة عشَرَ شاعرًا مخضرمًا وعشْرة شعراء من الإسلاميين، مصنفة تصنيفًا سباعيًّا محكمًا، كما ضم مقدمة نقدية ضافية.

ويتحدد مفهوم البناء في هذه الدراسة بمعناه البسيط، المماثل لمعنى البناء المعماري في تشكله من لبنات وعناصر، تكوِّن أبنية ووحدات يُبنى بعضها فوق بعض، وله طرق لبناء هذه الأبنية، ثم هناك سمات وخصائص لهذه الأبنية، منها: الإحكام والتضافر والاتساق والعلاقة بالسياق المحيط، ثم له بعدُ وظائف حيوية وجمالية. ويستمد هذا المنظور معظم إجراءاته التحليلية من علمي النحو العربي والبلاغة العربية.

وقد كان اختياري هذا المنظور البنائي في التحليل اهتداءً إلى طريق سواء في دراسة النص الأدبي، طال البحث عنه لسنوات بين كثرة من المناهج النقدية المطروحة في ساحة النقد الأدبي العربي، كثرةٍ دالة على فقدان الطريق أكثر من دلالتها على ثراء الرؤى النقدية على الطريق؛ خاصة أن معظم هذه المناهج مستمد من النقد الأدبي الغربي في مفاهيمه النظرية، وإجراءاته التحليلية، وخلفياته المعرفية، دون مراعاة لخصوصية اللغة العربية في ثقافتها وأدبها وطرائق

نظرها، وفي حاجاتها العلمية. وقد كان هذا الوضع النقدي العام ثمرة رحلة نقدنا العربي خلال القرن الماضي كله؛ بحثًا عن منهج أو مناهج لتحليل النص الشعري، فكان أن طال به السعي، وتفرقت به السبل، حتى أدركه الظمأ والرِّي منه قريب.

تتناول الدراسة عينة مختارة من نصوص الجمهرة، بلغت ثلاثة وعشرين نصًّا من نصوصها التسعة والأربعين، كان معيار اختيارها كميًّا، راعى تساوي عدد النصوص المختارة من كل قسم من الأقسام السبعة، معتبرًا معه طول النص، فجاءت النصوص المختارة على النحو التالي:

- من السموط: ثلاثة نصوص، هي: نص الأعشى (100 بيت) - نص لبيد بن ربيعة (89 بيتًا) – نص طرفة بن العبد (126 بيتًا).
- من المجمهرات: ثلاثة نصوص، هي: نص عبيد بن الأبرص (44 بيتًا) – نص بشر بن أبي خازم الأسدي (24 بيتًا) – نص خداش بن زهير (24 بيتًا).
- من المنتقيات: أربعة نصوص، هي: نص المسيب بن علس (14 بيتًا) – نص المرقش الأصغر (17 بيتًا)– نص عروة بن الورد (19 بيتًا) – نص دريد بن الصمة (30 بيتًا).
- من المذهبات: أربعة نصوص، هي: نص مالك بن العجلان (25 بيتًا) – نص قيس بن الخطيم (35 بيتًا) – نص أحيحة بن الجلاح (21 بيتًا) – نص عمرو بن امرئ القيس (16 بيتًا).
- من المراثي: أربعة نصوص، هي: نص أبي ذؤيب الهذلي (67 بيتًا) – نص علقمة ذي جدن الحميري (26 بيتًا) – نص متمم بن نويرة (45 بيتًا) – نص مالك بن الريب التميمي (51 بيتًا).
- من المشوبات: ثلاثة نصوص، هي: نص النابغة الجعدي (76 بيتًا) – نص القطامي (42 بيتًا) – نص الشماخ بن ضرار الذبياني (52 بيتًا).
- من الملحمات: نصان، هما: نص ذي الرمة (162 بيتًا) – نص الطرماح بن حكيم (41 بيتًا). وكان اعتدال القسمة يقتضي زيادة نص من المجمهرات وآخر من الملحمات.

ثم كان اختيار بعض النصوص داخل الأقسام بناء على ذوق شخصي أحيانًا لعلاقة قديمة ببعضها، مثل سمط لبيد بن ربيعة ومشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني، أو لغرابة القافية،

مثل ملحمة الطرماح بن حكيم الضادية، أو رغبة في استجلاء صحة حكم نقدي قديم، مثل سمط الأعشى ومجمهرة عبيد بن الأبرص، أو لطرافة الموضوع، مثل لوم الزوجات على كثرة الغارات وإنفاق المال في منتقاة عروة بن الورد، وعلى كثرة البكاء على الأخ المقتول في منتقاة دريد بن الصمة.

وقد جاءت الدراسة في تمهيد ومدخل وأربعة فصول وخاتمة وجملة من التوصيات.

التمهيد: تناول مصنف الجمهرة، ومحاولات الباحثين تحديد زمانه - كتاب الجمهرة؛ أقسامه السبعة وأسماءها ومعايير ترتيبها، وقيمته العلمية، ثم مقدمته.

المدخل: حددت فيه الدراسة منظورها التحليلي، من خلال تحديد: مفهوم البناء – مصادر استمداد قواعده وإجراءاته التحليلية – مستنده من التراث النقدي والبلاغي - تحريره من المنظورات المشابهة - بعض ثمرات تطبيقه.

الفصل الأول: بناء الألفاظ: يتناول - بالتحليل - بناء الألفاظ في الجمهرة في مستويين من البناء، يمثلان مبحثي هذا الفصل:

الأول: **بناء الجملة الطويلة**، وهي البنية اللفظية الأكبر من بين أبنية الألفاظ في النص الشعري في الجمهرة؛ إذ يمتد طولها - في بعض النصوص - حتى يستغرق النص كله، أو شطرًا كبيرًا منه. ومن ثم يتناول المبحث: طرق إطالة الجملة الطويلة، واتجاهات إطالتها، وخصائص بنائها، وهي: قطع سياق التعدد بجمل مستأنفة، ثم العودة لسياق التعدد، وارتباط الجملة الأطول في النص بأصل المعنى فيه.

والثاني: بناء الجملتين: باعتبارهما معًا وحدة لفظية أصغر من وحدات بناء الألفاظ في النص الشعري، داخلةً - غالبا- في بناء وحدة أكبر من وحدات بناء الألفاظ، هي بناء الجملة الطويلة. ومن ثم يضم هذا المبحث: أنماط العلاقات بين الجملتين - الفصل والوصل البلاغي - صور العلاقات بين الجملتين في نصوص الجمهرة - صور العلاقات بين الجملتين الطويلتين - ثم خصائص عامة لبناء الجملتين في نصوص الجمهرة.

الفصل الثاني: بناء الصورة: يتناول تحليل بناء الصورة في الجمهرة؛ باعتبارها جانبًا من جوانب بناء النص الشعري الأربعة، وذلك من ثلاثة مداخل تمثل مباحث هذا الفصل.

الأول: أنماط الصور وطرق بنائها: ويتكون من: مدخل يتناول مفهوم الصورة وحدودها - اعتبارات تصنيف الصور - رصد تعدد أنماط الصور وطرق بنائها بين: الصورة الحقيقية، الصورة التشبيهية، الصورة المجازية، الكناية. ثم ختامًا يتناول أحد أهم خصائص بناء الصور، وهي تجانس الصور في النص الشعري الواحد.

والثاني: الفروق بين الصور: يحدد أصل فكرة الفروق بين الصور؛ باستمدادها من تعريف علم البيان عند البلاغيين، ومن فكرة المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني. ثم يحلل الفروق بين بعض النماذج، وهي: الفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد - الفروق بين طرق بناء الصور ذات المعنى الواحد داخل النمط الواحد، مثل: الفروق بين تشبيهات غزارة البكاء - الفروق بين صور الثيران المشبهات بها المتعددة - الفروق بين صور الكنايات عند شدة الخوف. ثم يقدم المبحث توصية موسعة بحدود تطبيقات الفكرة في الشعر العربي.

والثالث: الصور والنموذج الإدراكي للشاعر العربي: يضم أهمية النموذج الإدراكي في تحليل الصور، وتعريفًا للنموذج الإدراكي والنموذج التحليلي - مادة تحليل النموذج الإدراكي، وهي الصور المختارة، وتضم صور: الأطلال - الظعن الراحلة - سرعة فرس الصيد والحرب - سير المقاتلين متدرعين في الحرب. ثم يحلل المبحث - من خلال هذه الصور - العناصر المكونة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي، ثم يستخلص ثلاث سمات للنموذج الإدراكي للشاعر العربي، هي أنه نموذج: مادي / إنساني - تفصيلي – ومعرفي. وتخلص الدراسة - من خلال هذه السمات - إلى أن الأسطورة لم تكن من مكونات النموذج الإدراكي للشاعر العربي، ومن ثم عدم جدوى تفسير الشعر العربي القديم تفسيرًا أسطوريًّا.

الفصل الثالث: بناء الدلالة: ويهدف إلى بيان المكونات الدلالية للنص الشعري في "جمهرة أشعار العرب"، من جهة الكم الذي شكلته المعاني في بناء النص، ومن جهة كيفية بناء هذه المعاني بعضها على بعض في النص؛ في مدخل ومبحثين:

المدخل: يتناول فكرة بناء النص، أنه بناء دلالي في الأساس.

المبحث الأول: أبنية الدلالات: يقسم أنواع هذه الأبنية متدرجة من الأكبر إلى الأصغر إلى: أبنية كليـة تشمل الأغراض والفصول الدلالية - أبنية جزئية تشمل المعاني الجزئية - أبنية فرعية تشمل المعاني الفرعيـة والمتفرعة والهامشية، ممثلًا لكل منها بعدد من النماذج، ومحللًا الخصائص العامة لهذه الأبنية الدلالية.

المبحث الثاني: طرق بناء أبنية الدلالات: يحلل طرق بناء كل نوع من هـذه الأبنيـة الدلاليـة بعـضها على بعض.

الفصل الرابع: بناء الموسيقى: التي تمثل الوعاءَ النغميّ الذي تُصبُّ فيه عناصر البناء الثلاثة؛ الألفـاظ والصور والدلالات، متضافرة معه في بناء النص. فهي تحيط بأقطار الكلام كله، من أول النص إلى آخره، ومن صدر الأبيات إلى مستقرها عند القوافي. ومن ثم يضم هذا الفصل مدخلًا وثلاثة مباحـث. **المـدخل:** ينـاقش فكرة أن موسيقى النص الشعري بناء.

المبحث الأول: يحلل **البناء الموسيقي الكلي بالوزن**: من خلال ثلاثة أبنية موسيقية كلية، هـي: الـوزن الشعري - العروض والضرب - أعمدة النغم ومتغيرات النغم.

المبحث الثاني: البناء الموسيقي الكلي بالقافية، ويتناول: تحديد القافيـة، ودورهـا في البنـاء المو سـيقي الكلي؛ باعتبارها تنتظم نهايات كل بيت من أبيات النص بنغم ثابت، مبعثه الحركات والـسكنات وأصـوات الحروف في الكلمات، ثم يقدم خصائص عامة لها في نصوص الجمهرة.

المبحث الثالث: البناء الموسيقي الجزئي: ويتمثل في الأبنية الموسيقية الجزئية التي هي مصادر لتنـوع الإيقاع في النص الشعري، في مقابل ثوابت النغم التي تمثلها الأبنية الموسيقية الكلية. واللذان يـشكلان معًـا البناء الموسيقي للـنص الـشعري. يقـدم المبحـث عنـاصر الموسـيقى الجزئيـة في الرؤيـة النقديـة والبلاغيـة، وتنسيقًا لمصطلحات الموسيقى الجزئية، ثم نمـاذج للأبنيـة الموسـيقية الجزئيـة في نـصوص الجمهـرة، وهـي: موسيقى التراكيب - موسيقى المفردات - موسيقى الحروف.

وبعد ... فلئن كان المسير في هذا العمل قد طال حتى أجهد، فإن منتفِعا بـه في دراسـة شـعرنا العـربي القديم، وباحثًا عن المنهج يهتدي ببعض ما جاء فيه من طريقة للتحليل، هما حسبي من هذا الجَهد.

أسأل الـلـه القبول والصلاح. وصل الـلـهم وسلم وبارك على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه.

د. مديحة جابر السايح

زهراء المعادي

الاثنين، خامس جمادى الآخرة 1437هـ

الرابع عشر من مارس 2016

تمهيد

1-مصنِّف الجمهرة:

هو أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، رجل مجهول، لم يُعرف له من المصنفات سوى هذه الجمهرة، ولم يرد له ذكر في كتب الطبقات والرجال - على ما استظهر د. محمد علي الهاشمي محقق الجمهرة رحمه الله - فلم يرد له ذكر في كتب تراجم المحَدِّثين ورواة الحديث، ولا في تراجم اللغويين والنحاة، ولا في تراجم الشعراء والأدباء، ولا في تراجم المصنفين وجامعي الدواوين [1].

وقد أحاط الظلام الكثيف – وما زال – بشخصية أبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي مصنف الجمهرة، بالرغم من تتابع جهود الدارسين بحثًا عن إضاءات لهذا الظلام الكثيف، والتي استعرضها د. الهاشمي في مقدمة تحقيقه، واستعرضها غيره من الدارسين بعده أيضًا؛ لتحديد زمانه وزمن تأليفه الجمهرة.

وقد اختلفت هذه الجهود اختلافًا كبيرًا في تحديد زمان القرشي، فامتد هذا الاختلاف فيه من سنة 170 هـ حتى أوائل القرن الخامس الهجري، وذلك على الإيجاز التالي:

- **170هـ:** وهو رأى مصطفى صادق الرافعي في "تاريخ آداب العرب – سليمان البستاني في مقدمة الإلياذة" – بطرس البستاني في "أدباء العرب في الأعصر العباسية"- إسماعيل البغدادي في "إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون"، وفي "هدية العارفين، أسماء المؤلفين وآثار المصنفين" – يوسف إليان سركيس في مقدمة "معجم المطبوعات العربية والمعربة" – أحمد أمين في "ضحى الإسلام"[2]. ويرد د. الهاشمي هذا الرأي إلى اعتقاد قائليه - خطأ - أن "المفضل" الذي حدث

(1) انظر: د. محمد علي الهاشمي: مقدمة تحقيق "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"، لأبي زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي، دار القلم – دمشق، الطبعة الثالثة، 1419هـ = 1999م، ص13.

(2) انظر: د. محمد علي الهاشمي: مقدمة تحقيق الجمهرة، ج1، ص20-23.

عنه القرشي في المقدمة هو المفضل بن محمد الضبي، والصواب أنه المفضل بن عبد اللـه بن محمد المُجبَّري شيخ القرشي، ولم يقف له الهاشمي على ترجمة [1].

- **ق 3 الهجري:** وهو رأي د. أمجد الطرابلسي في "نظرة تاريخية في حركة التأليف عند العرب" – د. عمر الدقاق في "مصادر التراث العربي"[2].

- **أواسط ق 3 الهجري:** وهو رأي جورجي زيدان في "تاريخ آداب اللغة العربية"[3].

- **أواخر ق 3 الهجري وأوائل القرن 4 الهجري:** المستشرق الفرنسي بلاشير في "تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي" – المستشرق الألماني كارل بروكلمان في "تاريخ الأدب العربي" – د. ناصر الدين الأسد في "مصادر الشعر الجاهلي" – د. شوقى ضيف في "تاريخ الأدب العربي – العصر الجاهلي" [4] - د. جهاد المجالي في "طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب"[5] - فؤاد سزكين في "تاريخ التراث العربي – الشعر" [6]. وهذا الرأي هو الذي استظهره د. محمد علي الهاشمي من دراسة الأسانيد التي وردت في مقدمة الجمهرة، ومن ذكر ابن رشيق القيرواني له– وهو أول من ذكر القرشي وجمهرته في كتابه "العمدة". وابن رشيق ولد سنة 390هـ وتوفي 456هـ أو 463هـ؛ "مما يدل على أن الكتاب ألف قبل عصر ابن رشيق"[7].

(1) انظر: د. محمد علي الهاشمي: مقدمة تحقيق الجمهرة، ج1 ص23، وانظر: ص 111، هامش 1.

(2) انظر: السابق، ص15.

(3) انظر: السابق، ص15. وانظر: د. سليمان الشطي: ثلاث قراءات تراثية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 2000، ص157.

(4) انظر: د. الهاشمي: مقدمة الجمهرة، ص 15-17، د. سليمان الشطي: ثلاث قراءات تراثية، ص157-158.

(5) انظر: د. جهاد المجالي: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الجيل – بيروت، مكتبة الرائد العلمية – عمان، الطبعة الأولى، 1412هـ = 1992م، ص64.

(6) فؤاد سزكين: تاريخ التراث العربي – الشعر – إلى حوالي 430 هـ ترجمة وتقديم: د. محمود فهمي حجازي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، 1403هـ = 1983م، ص90.

(7) انظر: الهاشمي: المقدمة، ص23-29.

- **ق4 الهجري:** وهو رأى أفرام البستاني في دائرة معارفه [1].

- **الربع الأخير من ق 4 وأوائل ق 5 الهجري:** وهو رأى د. مصطفى جواد في مقاله "مؤلف جمهرة أشعار العرب"، الذي نشر سنة 1960 في مجلة المجمع اللغوي العراقي [2] – د. سليمان الشطي في "ثلاث قراءات تراثية" [3].

ويبدو أن الراجح عند الدارسين المعاصرين أن حياة القرشي كانت في أواخر القرن الثالث وأوائل القرن الرابع الهجري.

2- كتاب الجمهرة:

"جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام" مجموع شعري، يضم مقدمة نثرية وتسعًا وأربعين قصيدة من عيون الشعر العربي في العصر الجاهلي والإسلامي والأموي. اختارها صاحبها أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي قصائد كاملة، وصنفها إلى سبعة أقسام، كل قسم سبع قصائد، وسماها "جمهرة أشعار العرب". وهي تسمية توحي بالإدلال بمحتواها الغني بوجوه القصائد العربية في هذه العصور الثلاثة، على عادة العلماء والمؤلفين في تسمية مؤلفاتهم؛ إذ الجمهرة تعني "المجتمَع"، من جمهرت الشيء إذا جمعته[4].

وترجع القيمة العلمية لهذا المختار الشعري إلى عدة أسباب:

أولها: وصلت نسخة الجمهرة إلينا كاملة لم ينقص منها شيء، فهي على ما صنفها صاحبها من تمام[5].

---

(1) انظر: الهاشمي: مقدمة الجمهرة، ص17.

(2) انظر: الهاشمي: مقدمة الجمهرة، ص17-19.

(3) انظر: د. سليمان الشطي: ثلاث قراءات تراثية، ص162.

(4) انظر: ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف. ط3،ج1، ص690. وانظر: مقدمة الهاشمي، ص35.

(5) أشار د. جهاد المجالي إلى النقص الذي لحق بكتب الطبقات التي تناولها بالدرس، وهي: طبقات ابن سلام الجمحي – الشعر والشعراء لابن قتيبة – طبقات الشعراء لابن المعتز، سواء أكان النقص بضياع أجزاء من هذه الكتب، أم بسبب عوادي الزمن من الخروم والثقوب التي لحقت بالنسخ، ولم يشر إلى حدوث مثل ذلك في جمهرة القرشي. انظر: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب، ص103-104.

الثاني: ضمت الجمهرة تسع قصائد ليس لها ذكر في غيرها من الكتب، هي: مجمهرة خداش بن زهير – مشوبة عمرو بن أحمر – مذهبة عبد الله بن رواحة – مذهبة مالك بن العجلان – مذهبة أحيحة بن الجلاح – منتقاة المسيب بن علس – ملحمة الراعي – مرثية علقمة بن ذي جدن الحميري – ملحمة الكميت [1].

الثالث: مثلت النصوص المختارة في الجمهرة مصدرًا من مصادر الاستشهاد في كتب الأدب والنقد والأخبار، مثل "المعاني الكبير في أبيات المعاني" لابن قتيبة [2]، و"ديوان المعاني" لأبي هلال العسكري [3].

الرابع: التقسيم السباعي المحكم للنصوص المختارة: سبعة أقسام، سبعة نصوص في كل قسم. ويعلل د. الهاشمي هذا التقسيم السباعي بأن القرشي صدر كتابه بالسبع السموط، وهي المعلقات لإعجاب الناس بها، ثم رأى قول شيخه المفضل بن عبد الله: "وإن بعدهن لسبعًا ما هن بدونهن، ولو كنت ملحقا بهن سبعًا لألحقتهن، ولقد تلا أصحابُهن أصحاب الأول، فما قصروا وهن المجمهرات"، فأتبع السموط السبعة بالمجمهرات السبعة، ثم أخذ نفسه بهذا التقسيم السباعي في باقي الكتاب[4].

(1) انظر: مقدمة الهاشمي، ص43، ود. جهاد المجالي: طبقات الشعراء، ص 102. وقد ذكر الهاشمي أن هناك إحدى عشرة قصيدة أخرى حفظتها الجمهرة لشعراء ضاعت دواوينهم ولم يوجد شعرهم سوى في كتب اللغة والأدب والاختيار والتاريخ، لكنه لم يذكر أسماء هذه القصائد. انظر: المقدمة، ص43.

(2) الكتاب بتحقيق عبد الرحمن بن يحيى اليماني، المصحح بدائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد الدكن 1368هـ.

(3) طبعة عالم الكتب. انظر مثلًا ما استشهد به على أحسن ما قيل في سرعة وقع الرماح: ج2، ص58. وأبلغ ما قيل في مساعدة الرجل أخاه: ج1، ص121-122. وأجود ما قيل في صنعة الرجل الحازم الجلد: ج1، ص 55، كلها استشهد فيها بأبيات من منتقاة دريد بن الصمة. وكذلك كان شعراء الجمهرة عمومًا محل استشهاد بأشعارهم، فعلى سبيل المثال: عقد السيد محمود شكرى الآلوسي فصلًا في كتابه "بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب"، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1314هـ ج 3، ص93، تحت عنوان "في مآثر الشعراء وغرر شعرهم"، أورد فيه أسماء ثلاثين شاعرًا من شعراء الجمهرة. وفي كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، عقد ابن رشيق بابًا للمشاهير من الشعراء، وآخر للمقلين والمغلبين]المغلب الذي لا يزال مغلوبًا، أي يغلبه الشعراء[، ص94، 118، كان معظمهم من شعراء الجمهرة، ومثله جاء في كتاب "الموشح" (مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر) للمرزباني، أبي عبد الله محمد بن عمران بن موسى، ت علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي.

(4) انظر: مقدمة الهاشمي، ص 37.

ونسبة مقولة "وإن بعدهن لسبعًا ما هن بدونهن ..." إلى المفضل فيه نظر؛ إذ لو كان صحيحًا لكان المفضل هو صاحب التقسيم السباعي وليس القرشي. والسياق الذي وردت فيه هذه المقولة يرجح أنها للقرشي لا لشيخه؛ فقد جاء في مقدمة القرشي تحت عنوان "ذكر طبقات من سمينا منهم":

"وعن المفضل عن أبيه قال: كان أبو عبيدة يقول: أشعر الناس أهل الوبر خاصة، منهم امرؤ القيس وزهير والنابغة ...". قال المفضل: هؤلاء أصحاب السبع الطوال التي تسميها العرب السموط، فمن زعم أن في السبع لغيرهم فقد أبطل وخالف ما اجتمع عليه أهل العلم والمعرفة. ولقد أدركت أكثر أهل العلم ليس بينهم فيهم خلاف"[1]. ثم تأتي مقولة: "وإن بعدهن لسبعًا ما هن بدونهم، ولو كنت ملحقًا بهن سبعًا لألحقتهن. ولقد تلا أصحابُهن أصحاب الأول فما قصروا، وهن ..."[2]. وذكر المجمهرات السبعة، ثم قال بعدها: وأما منتقيات العرب فإن للمسيب بن علس ... وأما المذهبات فللأوس والخزرج خاصة ... وعيون المراثي سبع ... وأما المشوبات فإنهن سبع ... وأما الملحمات فإنهم سبع ... "[3]. قال المفضل: "هذه التسع والأربعون قصيدة عيون أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، ونفيس شعر كل رجل منهم"[4].

فالكلام كله بدءًا من قوله: "وإن بعدهن ..." هو للقرشي لا للمفضل؛ لأنه هو الذي قسم الأقسام الستة الباقية. وأما قول المفضل الأخير "هذه التسع والأربعون قصيدة عيون..."، فيبدو أنها كانت تعليقه على صنيع تلميذه القرشي لما عرضها عليه مختارة مقسمة.

أما تسمية الأقسام السبعة - كما فسره د. الهاشمي - فهو على النحو التالي[5]:

---

(1) مقدمة القرشي للجمهرة، ص219.

(2) السابق، ن ص.

(3) مقدمة القرشي للجمهرة، ص219-220.

(4) مقدمة القرشي للجمهرة، ص220,

(5) انظر: مقدمة الهاشمي، ص 37.

السموط: هي القلائد التي تعلق [*]، والمجمهرات: هي في الأصل النوق القوية المداخلة الخلق كأنها جمهور الرمل. والمنتقيات: أي المختارات. والمذهبات: التي تستحق أن تكتب بماء الذهب، والمشوبات: التي شابها أو شاب أصحابها الكفر والإسلام، والأخيرة أدق؛ لأن من المشوبات – مثل مشوبة الشماخ – ما ليس فيه معانٍ للكفر والإسلام [**]، والملحمات: أي المحكمة المتلاحمة.

وتجدر الإشارة إلى أن تحليل بناء هذه النصوص يؤكد معنى بعض أقسامها، مثل: السموط والمجمهرات والملحمات من الإحكام والتلاحم وقوة النسج.

أما معايير تقسيم وترتيب نصوص الجمهرة، فيلاحظ عليها ما يلي:

أ- تجانس نصوص بعض الأقسام في وجه من وجوه التجانس: فالسموط يجمعها أنها كانت المعلقات، وهي متقدمة في الزمن؛ إذ هي من الشعر الجاهلي، ويجمعها أيضًا إجماع الناس على تقديمها، وإن خالف القرشي في اختيارها؛ إذ لم يجعل فيها معلقة الحارث بن حلزة، وجعل معلقتي عنترة بن شداد وعبيد بن الأبرص من المجمهرات لا السموط؛ ليتسق له التقسيم السباعي. والمذهبات يجمعها أنها لشعراء من الأوس والخزرج خاصة، ففيها تجانس المكان - إذ هم جميعًا من يثرب - وتجانس القبيلة. والمراثي يجمعها وحدة الغرض الشعري، والملحمات يجمعها وحدة الزمن؛ إذ هي جميعًا من العصر الأموي. أما المجمهرات فليس هناك وجه واضح للتجانس بين نصوصها، وكذلك المنتقيات سوى قصرها الظاهر في عدد الأبيات. أما المشوبات فإن خضرمة شعرائها ليست حدًّا يميز القسم عن بقية الأقسام كما سبق.

ب- لم يظهر تحليل بناء النص الشعري لنصوص الجمهرة – في حدود النصوص التي تم

(*) ذكر الأصمعي أن السمط لا يكون إلا وفيه لؤلؤ. أما بدون اللؤلؤ والخرز فهو سلك. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص325، هامش 1 في شرح بيت الأعشى 14: "وكأن السموطَ عاكفةُ السلك".

(**) كما تجدر الإشارة إلى أن المخضرمين من الشعراء في الجمهرة ستة عشر شاعرًا، وليس فقط السبعة الذين في قسم المشوبات، مع عشرة إسلاميين وثلاثة وعشرين جاهليًّا، يتم بهم عدد النصوص التسعة والأربعين. انظر: مقدمة الهاشمي، ص35.

اختيارها للتحليل في هذه الدراسة – أية سمات بنائية أو خصائص فنية تميز كل قسم من أقسام الجمهرة، فتكون علة لترتيب النصوص داخل كل قسم، أو ترتيب الأقسام في الجمهرة؛ ومن ثم فليس هناك أساس فني واضح للترتيب في الأقسام أو في النصوص، سوى الملاحظة العامة من اعتبار الترتيب الزمني في الابتداء بالسموط، وهن جاهليات، والانتهاء بالملحمات، وهن أمويات، وسوى إشارة القرشي في المقدمة إلى البدء بالسموط، ثم تليها في القيمة الفنية المجمهرات، وترتيبه أصحاب السموط ترتيبًا فنيًّا على النحو الذي ورد[1].

ج- يلمح تأثر أبي زيد القرشي بابن سلام الجمحي في وضع قسم للمراثي، مخالفًا بذلك – مثلما فعل ابن سلام بمخالفته الكفاءة الفنية أساسًا للتقسيم[2] – الطابع العام لأسماء الأقسام؛ إذ جاءت جميعًا أوصافا على وزن اسم المفعول وليست لفظًا دالًّا على غرض النصوص، عدا السموط الذي لم يخل لفظه من وصف النظام والدقة والإحكام - كما مر. كما تأثر بابن سلام الجمحي بجعل قسم المذهبات خاصًّا بشعراء الأوس والخزرج، وإن لم يسم القسم باسم المكان كما فعل ابن سلام بوضع طبقة شعراء القرى العربية، المدينة ومكة والطائف والبحرين.

وإن كان يلاحظ عمومًا تأثر القرشي بالطابع العام للتأليف العلمي في عصره؛ إذ تميز التأليف العلمي بالنزوع نحو مزيد من التنظيم والتصنيف والتنسيق، بدءًا من القرن الثالث الهجري وما بعده [3].

3- المقدمة النظرية للجمهرة:

يقدم أبو زيد القرشي لمختاره الشعري بمقدمة ضافية، تشكل - بما حوته من موضوعات - السياقَ الثقافي الذي أفرز نصوص الجمهرة وشعراءها. هذا السياق الذي

(1) انظر: مقدمة القرشي، ص 218-219، وهذا الترتيب جاء تحت عنوان "ذكر طبقات من سمينا منهم"، أي من أصحاب السموط.

(2) انظر: د. جهاد المجالي: طبقات الشعراء، ص82.

(3) انظر: د. جهاد المجالي: طبقات الشعراء، ص83.

يتفاعل فيه الديني مع الاجتماعي مع السياسي مع الثقافي، ويتقلب فيه الإنسان في كل أحواله وأطواره، من فقدان الأحبة بالبعد أو الموت، إلى الصراع الدامي حول موارد الحياة وحول القيم، إلى الفرح الإنساني بالوُجْد وبالمجد. والشعر في كل هذا - وفي غيره - يدور حيث تدور الحياة الإنسانية في هذه التقلبات، ممثلًا لا أداة فقط للتعبير عن الحياة؛ بل أداة من أدوات الحياة، تخلق أحداثها حينًا، وتحركها حينًا، وتتجاوزها حينًا.

تحتوي المقدمة على ثلاثة عناصر رئيسة:

الأول: ما يمكن تسميته بـ "المستند الشرعي أو الديني" لهذا المختار الشعري، بالحديث عما واتلفق القرآن من ألفاظ العرب حروفًا ومعاني وتراكيب ومجازات، وبالحديث عما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في الشعر والشعراء، وما قاله الخلفاء الراشدون والصحابة رضي الله عنهم منه وأحكامهم عليه.

الثاني: أسس تصنيف أقسام الجمهرة وترتيب نصوصها، وهو لم يتجاوز – كما سبقت الإشارة - تقديم السموط وإتباعها بالمجمهرات، ثم ترتيب شعراء السموط داخل القسم الأول بناء على أحكام النقاد والعلماء عليهم، خاصة أبا عبيدة معمر بن المثنى النحوي (ت209هـ)[(1)]، والمفضل شيخ القرشي.

الثالث: ذكر أخبار أصحاب السموط السبعة، بحسب ترتيبهم الذي جاءت عليه نصوصهم، مؤخرًا امرأ القيس؛ ليبدأ به قسم السموط. وتبدو قيمة هذا العنصر في الأحكام النقدية التي احتكم إليها الناس في الحكم بتقدمة كل شاعر منهم، فضلًا عن الأحداث التاريخية التي مثلت السياق التاريخي العام لهذه النصوص.

ويؤخذ على هذه المقدمة النظرية بعد ذلك مأخذان:

الأول: عدم نسْق الموضوعات التي تناولتها في ترتيب واضح أحيانًا، مثل إيراده أشعار الخلفاء الراشدين (ص137-139) بعد إيراد ما وافق القرآن من ألفاظ العرب، ثم حديثه عن ذلك مرة أخرى بعد حديثه عما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم في الشعر والشعراء (162-163). ومثل

(1) انظر: مقدمة القرشي، ص150، هامش 8.

تأخيره خبر امرئ القيس إلى آخر شعراء السموط؛ ليبدأ به الشعر، وكان يمكنه الالتزام بالترتيب المعتمد عنده ثم البدء بسمط امرئ القيس. ومثل إيراده اختلاف الناس في أي شعراء السموط أشعر وأذكى وأحد (ص163-165) بعد حديثه المطول عما روي عن النبي صلى الله عليه وسلم وصحابته في الشعر والشعراء (ص146-163)، وقبل حديثه المطول عن قول الجن الشعر على ألسنة العرب (ص165-186)، ثم حديثه - مرة أخرى - عن اختلاف الناس في أشعر شعراء السموط حين أورد أخبارهم.

الأخير: عدم التحري في النقل؛ إذ يروي عن مجاهيل. وقد حفلت هوامش المحقق د. الهاشمي بأسماء الرواة الذين وصف كلًّا منهم بأنه "غير معروف" أو "راوٍ مجهول"[1]. كما ينسب للنبي صلى الله عليه وسلم قولًا هو لابن عباس رضي الله عنهما، وهو قوله عن الشعر: "هو ديوان العرب"[2]. وإيراده حديثًا غير معروف على ما استظهر د. الهاشمي، وهو قوله: "الشعر كلام من كلام العرب جزل، يُتكلم به في نواديها وتسل به الضغائن بينها"[3].

* * *

(1) انظر - على سبيل المثال - الهامش ص7، 8، ص142، وهامش 3 ص 146، وهامش 8 ص147، وهامش 7 ص150، وهامش 6 ص165، وهامش 2 ص168.

(2) انظر: مقدمة القرشي، ص146 هامش 2.

(3) انظر: مقدمة القرشي، ص147 وهامش 3 ن ص.

الفصل الأول

بنــاء الألفــاظ

المبحث الأول

بناء الجملة الطويلة

يحتوي هذا المبحث على العناصر التالية:

1. مدخل: فيه بيان بمفاهيم الإطلاقات:

بسط النص – الإطالة - اتجاهات الإطالة (الامتداد – التفرع - التعدد) – أصل المعنى- الاتصال والانفصال بين الجمل.

2. طرق إطالة الجملة.
3. اتجاهات إطالة الجملة الطويلة.
4. خصائص بناء الجملة الطويلة:

- قطع سياق التعدد بجمل مستأنفة، ثم العودة لسياق التعدد.
- ارتباط الجملة الأطول في النص بأصل المعنى فيه.

1- مدخل: بيان بمفاهيم الإطلاقات:

ينهض هذا المبحث على خمسة إطلاقات رئيسة وثلاثة إطلاقات فرعية، تمثل إجراءات تحليلية لبناء الجملة الطويلة، هذه الإطلاقات هي:

1-1 بسط النص:

ويُقصد به: تشجير الجمل في النص. وقيمة هذا المفهوم التحليلي بيان مواضع الاتصال والانفصال اللفظي والدلالي بين الجمل في النص، وبيان مواضع التقديم والتأخير والحذف والصور البيانية والشعرية في سياقاتها الخاصة بسباقها ولحاقها، وفي سياق النص كله، وكذلك بيان حركة المعاني والدلالات في النص.

وبهذا الشمول لتحليل عناصر بناء النص اللفظية والتصويرية والدلالية يكون هذا الإطلاق هـو الأعـم من بين الإطلاقات المستخدمة في هذا الفصل والفصول التالية.

2-1 الإطالة:

يتحدد مفهوم الإطالة في هذا البحث بأنه: زيادة عناصر التركيب في الجملة عـن عنـصريها المؤسـسين، المسند والمسند إليه، بجملة أو أكثر، سواء أكانت الإطالة لأحد العنصرين المؤسسين أم لعنصر مـن العنـاصر غير المؤسسة، التي هي نفسها عناصر إطالة، أم الجملة ككل[1].

يلاحظ على هذا التعريف أنه يقصر تحديد عناصر الإطالـة في الجملـة عـلى الجمـل دون المفـردات وأشباه الجمل؛ ذلك أن وحدة قياس إطالة الجملة في نـص شـعري كامـل لا يـسعها أن تقـف عنـد الإطالـة بعناصر أقل من الجملة؛ لأنه كلما كبر المقيس كبرت وحدة القياس[2].

3-1 اتجاهات الإطالة:

من خلال التحديد السابق لمفهوم الإطالة يتحدد مفهوم اتجاهات الإطالة، وهي ثلاثة:

أ- اتجاه الامتداد:

يكون إذا طال عنصر واحد من عنـاصر الجملـة سـواء أكـان عنـصرًا إسـناديًّا أم فـضلة، أم طالـت بـه الجملة ككل، بطريقة أو أكثر من طرق الإطالة غير طريقة التعدد.

---

(1) قدم الباحث عزت محمد عبد الرازق لبنة معنى اصطلاحيًّ لطـول الكـلام أنـه "امتـداد بنـاء التركيـب مـن خـلال كـثرة مكوناتـه أو تباعدها، أو الفصل بينها، أو اشتماله على عناصر ممتدة، أو أي طريقة أخرى تؤدي إلى إطالة التركيب، وتسمح بها قواعـد اللغـة". جاء هذا التعريف في رسالته للماجستير "أثر طول الكلام في بنية الجملة العربية"، مخطوط بـدار العلـوم 1421هــ = 2000م، ص 17.

(2) قدم د. محمد جمال صقر تحليلًا لإطالة الجملة في دراسـته "الأمثـال العربيـة القديمـة، دراسـة نحويـة" مطبعـة المـدني 1421هــ = 2000م، وقدم أ. نعيم محمد عبد الغنـي تحلـيلًا مماثـلًا في رسـالته للماجـستير بعنـوان "إطالـة بنـاء الجملـة العربيـة في صـحيح البخاري"، مخطوط بدار العلوم، 2005م .. كلتا الدراستين تناولت نصًّا موجزًا هو المثل والحديث النبوي الشريف، لا بطول نصوص شعرية، أقلها طولًا عدة أبياته خمسة عشر بيتًا، وأطولها مائة وستة وعشرون بيتًا هـي نـصوص الجمهـرة؛ مـما اقتـضى منـي هـذا القصر.

ب- اتجاه التفرع:

يكون إذا طال أكثر من عنصر من عناصر الجملة، سواء أكان عنصرًا إسناديًّا أم فضلة، أم طالت الجملة ككل، بطريقة أو أكثر من طرق الإطالة غير طريقة التعدد.

ج- اتجاه التعدد:

يكون إذا طال عنصر أو أكثر من عناصر الجملة بتعدد الوظيفة النحوية؛ كالخبر والمفعول به والنعت والحال والعطف[1]. وقد خصت الدراسة طريقة الإطالة بتعدد الوظائف النحوية باتجاهٍ؛ لأن الجمل الأطول في النصوص لا تطول إلا من هذا الطريق؛ ومن ثم فإن صورة الجملة في التشجير تختلف عن صورتها في الاتجاهين السابقين، كما سيتضح عند التحليل.

وتجدر الإشارة إلى أن الجملة الواحدة قد تطول في اتجاهين من هذه الاتجاهات الثلاثة، وقد تطول في الاتجاهات الثلاثة جميعًا، كما سيتضح عند التطبيق.

4-1 أصل المعنى[2]:

هو دلالة النص الكلية التي تنبثق عنها كل المعاني في النص، وتكون خيطًا دقيقًا ينتظم هذه المعاني. وتكون هذه الدلالة ظاهرة، وقد تخفى فتُدرك من خلال "مثير المعاناة" أو

---

(1) أضفت العطف إلى طول التعدد مراعاة لصورة التشجير الذي بنيتُ عليه تحليل الجملة الطويلة؛ لأن العطف لا تختلف صورته في التشجير عن صورة الوظائف النحوية المتعددة كما سيتضح بعد ذلك، رغم أن "شرط التعدد عدم الاقتران بالعاطف" كما ذكر د. حماسة عبد اللطيف في كتابه "بناء الجملة العربية، دار غريب، 2003، ص 68.

(2) ورد هذا المصطلح عند د. محمد أبي موسى في كتابه "دلالات التراكيب، دراسة بلاغية"، مكتبة وهبة، ط3، 1425هـ = 2004م، ص 295 بمفهومه الذي هنا، وورد في الكتاب نفسه، ص 22 بمعنى المعنى المباشر أو المغسول، مفرقًا بينه وبين هيأته وصورته وصياغته، أي بين المعنى وصورة المعنى كما قال عبد القاهر الجرجاني، الذي ورد عنده مصطلح "أصل المعنى" أيضًا بمعنى المعنى المغسول، أو نفس المعنى في مقابل المعنى الذي جاء على كيفية وهيئة مخصوصة وزيادة هي التي تمنحه الحسن. انظر: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة. ط2، 1410هـ = 1989م، ص 266. واستفدت مفهوم هذا المصطلح أيضًا من جملة ما ذكره د. أبو موسى في كتابه "قراءة في الأدب القديم"، مكتبة وهبة، ط2، 1419هـ = 1998م، وهو فيه ثمرة باعث القول أو مثير المعاناة، ومن جملة ما ذكره الأستاذ محمود شاكر في كتابه "نمط صعب ونمط مخيف"، مطبعة المدني – القاهرة، دار المدني – جدة، ط 1416هـ = 1996م.

"باعث القول"[1]، أو ما يسمى بـ "مناسبة القصيدة".

5-1 الاتصال والانفصال بين الجمل:

يتحقق الاتصال بين الجمل بإحدى طرق ثلاثة:

الأولى: الاتصال النحوي بين الجملتين:

أ- بلا عاطف: بأن تكون الثانية خبرًا أو نعتًا أو حالًا أو توكيدًا أو بدلًا أو عطف بيان من الجملة الأولى أو أحد عناصرها، سواء أكان هذا العنصر إسناديًّا أم مكملًا.

ب- الاتصال النحوي بين الجملتين بأداة العطف ظاهرة أو مقدرة.

الثانية: وجود رابط لفظي بين الجملتين دون أن تتصلا تركيبيًّا، مثل: اسم الإشارة – الضمير - تكرار أحد عنصري الإسناد أو أحد العناصر غير الإسنادية – أحد حروف الاستئناف (الواو – الفاء - بل – لكنْ - حتى).

الثالثة: وجود علاقة دلالية بين الجملتين، مع انفصالهما نحويًّا ولفظيًّا، كعلاقة السببية أو التراتب ... إلخ، كما سيأتي بيانه، أو استمرار عناصر دلالية بين الجملتين، كعنصر المحبوبة مثلًا، الذي يُعبَّرُ عنه باسمها في جملة وبكلمة "الظعن" مثلًا في الجملة التالية لها، باعتبار المحبوبة ضمن من شملهم لفظ "الظعن"[2].

---

(1) استفدت هذين المصطلحين "مثير المعاناة" و"باعث القول" من كتاب د. محمد محمد أبي موسى "قراءة في الأدب القديم"، ص 26، في أثناء تحديده لمنهجه الذي سار عليه في قراءة الأدب القديم.

(2) انظر: د. سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج10، ع 1-2، يوليو / أغسطس 1991م.

وقد استبدلت بمصطلح "المفاهيم المستمرة" في عالم النص، الذي استخدمه د. مصلوح، مصطلح "العناصر الدلالية" لأنه أكثر شمولًا؛ لأن كلمة "العنصر" تطلق على المعاني وعلى الذوات، ألفاظها ودلالاتها، والمعاني – بشقيها - تشمل الأسماء (مثل: السخاء – الكرم ...)، والأفعال (مثل: درس - ارتحل ...)، وتشمل ما يمكن أن ينقسم إليه كل منها من مجالات دلالية مختلفة. والذوات – بشقيها - تشمل: المحبوبة، الديار، الأتان ...، وكلها عناصر قد تستمر عبر النص مُحكِمةً بناءه الدلالي. أما مصطلح "المفاهيم المستمرة" فإن الذهن ينصرف به فقط إلى كل ما هو من "المعاني"، سواء أكانت ألفاظًا أم دلالات، كما أنه لا يحتمل التقسيم الذي يحتمله مصطلح "العناصر الدلالية".

وفي الطرق الثلاثة يكون الاتصال الدلالي بين الجملتين واقعًا، أما الانفصال بين الجملتين فيكون بعدم وجود إحدى هذه الطرق.

2- طرق إطالة الجملة:

تمثل الجملة الطويلة في نصوص "جمهرة أشعار العرب" البنية الأكبر من بين أبنية الألفاظ، التي تشمل أيضًا: الجملة التامة، والجملة الناقصة، والمركب الناقص، واللفظ المفرد[1].

وتطول الجملة، أحد عنصريها المؤسسين أو كل منهما، أو عنصر أو أكثر من عناصرها غير الإسنادية، أو هي ككل، بجملة أو أكثر من الجمل ذات المواقع الإعرابية على التصنيف التالي:

- الجمل التي يطول بها عنصرا الإسناد: جملة الخبر - جملة المفعول به - جملة النعت - جملة الحال - الجملة المعطوفة - جملة التوكيد - جملة البدل - جملة عطف البيان.
- الجمل التي تطول بها العناصر غير الإسنادية: جملة النعت - جملة الحال - الجملة المعطوفة - جملة التوكيد - جملة البدل - جملة عطف البيان - جملة الاعتراض.
- الجمل التي تطول بها الجملة ككل: جملة العطف - جملة التوكيد - جملة البدل – جملة عطف البيان - جملة الاعتراض.

ويلاحظ على هذا التصنيف لعناصر الإطالة للجمل ما يلي:

أولًا: الجملة الخبرية يطول بها عنصر المسند فقط.

(1) المقصود بالنقص هنا نقص المعنى لا نقص العناصر؛ لأن الجملة الناقصة جملة كاملة العناصر، لكن تمام معناها يحتاج إلى جملة أخرى، مثل: جملة فعل الشرط، وجملة القسم وجملة النداء، وهو ما يسميه د. حماسة عبد اللطيف "طول الترتب". انظر: بناء الجملة العربية، ص 77.

ثانيًا: المبتدأ لا يطول بجملة معطوفة[1].

ثالثًا: العناصر غير الإسنادية والجمل ككل لا تطول بجملة مفعول به.

رابعًا: لم أعُدّ من الجمل التي تطول بها الجملةُ الجملَ التي جاءت صلة للموصول، والمصدرَ المئول إذا جاء عنصرًا إسناديًّا، والجملةَ المضاف إليها الظرف، وهي جميعًا مما يسميه النحاة "المركب الاسمي". أما جملة صلة الموصول والجملة المضاف إليها الظرف فلأن الوظيفة النحوية لهذا المركب الاسمي تقع على عاتق الجزء الأول منه، أي على الاسم الموصول وعلى الظرف، والنظر في تحديد الجملة التي تحدث بها الإطالة يقع على الجملة ككل، لا باعتبارها جزءًا من كل.

هذا وإن كان يمكن – بالطبع - اعتبار هذه الجمل من عناصر الإطالة، لكن المراد الاقتصار، مثلما اقتصر على الإطالة بعنصر الجملة دون المفردات وأشباه الجمل لطبيعة النص المدروس، كما سبقت الإشارة.

خامسًا: لم يعد من الجمل التي تطول بها الجملة جملة جواب الطلب وجواب القسم؛ لأن معنى الجملة لا يتم إلا بقسمها الثاني، وكان النظر في تحديد الجملة التي تحدث بها الإطالة – كما في المركب الاسمي - يقع على الجملة ككل لا باعتبارها جزءًا من كل، واقتصارًا أيضًا.

اتسمت طرق إطالة الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة بالسمات التالية:

- الجمل الأطول في النصوص طالت بالجمل النعوت وبالجمل المعطوفات.
- الإطالة بالجمل النعوت وبالجمل المعطوفات جاءت في الجملة الرئيسة، أو في إحدى الجمل المتفرعة عنها، وقد تكون في كليهما.
- تعدد أوجه الإعراب في إحدى جمل الجملة الطويلة أو في أحد تفرعاتها؛ مما يكون له تأثير في بنائها وفي بناء دلالتها.

---

(1) هذا في حدود النصوص موضع الدراسة من "جمهرة أشعار العرب"، وإلا ففي غيرها يمكن أن يكون، مثل قولنا: أن تتقي الله وتحسن إلى جارك خير لك من زخرف الدنيا.

السمة الأولى: الجمل الأطول في النص طالت بالجمل النعوت وبالجمل المعطوفات:

من نماذج هذه الإطالة بالجمل المعطوفات الجملة الطويلة الرابعة من الجمل الطوال الخمسة التي بني بها سمط لبيد بن ربيعة[1]. فقد بنت هذه الجمل سمطه على النحو التالي:

الجملة الطويلة (1-11) – الثانية (12-15) – الثالثة القسم الأول (16-35)، والقسم الثاني (36-56) – الرابعة (57-77) والخامسة (78-89)[*].

يقول لبيد بن ربيعة في هذه الجملة الرابعة التي يبتدئ بها الفخر بنفسه:

57- بَلْ أَنْتِ لاَ تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ ... طَلْقٍ لَذِيذٍ لَهْوُهَا وَنِدَامُهَا

58- قَدْ بِتُّ سَاهِرَها، وغَايَةَ تَاجِرٍ ... وَافَيْتُ، إذ رُفِعَتْ وَعزّ مُدَامُهَا

59- أُغلي السِّباءَ بِكُلّ أَدْكَنَ عَاتِقٍ ... أَوْ جَونَةٍ قُدحَتْ وَفُضّ خِتَامُهَا

60- بَاكَرْتُ حَاجَتَهَا الدّجاجَ بِسُحْرَةٍ ... لِأَعِلَّ منها حِينَ هَبّ نِيَامُهَا

61- وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ وَزَعتُ، وَقِرّةٍ ... إذْ أَصْبَحَتْ بِيَدِ الشَّمالِ زِمَامُهَا

62- بِصَبُوحِ صَافِيَةٍ، وَجَذْبِ كَرِينَةٍ ... بِمُوتَّرٍ تَأْتَالُهُ إِبْهَامُهَا

63- وَلَقَدْ حَمَيتُ الحي تَحْمِلُ شِكّتي ... فُرْطٌ وِشاحي، إذ غَدَوْتُ، لِجَامُهَا

64- فَعَلَوْتُ مُرْتَقَبًا على مَرْهُوبَةٍ ... حَرِجٍ إلى أَعلامِهِنّ قَتَامُهَا

---

(1) لبيد بن ربيعة: أحد شعراء الجاهلية المعدودين فيها، أدرك الإسلام، فكان مسلمًا رجل صدق، من أشراف الشعراء الفرسان المعمرين. انظر ترجمته: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 347.

(*) كل الأرقام المثبتة في النماذج الشعرية في هذه الدراسة هي الأرقام التي ورد عليها ترقيم القصائد في تحقيق د. محمد علي الهاشمي؛ باعتبار تحقيقه هو التحقيق المختار مصدرًا لجمهرة أشعار العرب. والأبيات التي وردت عنده في روايات زائدة عما أثبته في متن التحقيق ووردت عنده في هامش التحقيق، وضعتها الدراسة في مواضعها التي أوردها فيها، واضعة أمامها العلامة (-) بدلًا من الرقم، إشارة إلى أنها رواية زائدة. وإذا رجحت رواية الأستاذ علي محمد البجاوي في تحقيقه للجمهرة لبعض الأبيات أثبت روايته بترقيم الأبيات الذي ورد في تحقيقه، مع الإشارة إلى ذلك.

65- حَتى إذا أَلْقَتْ يَدًا في كافِرٍ ... وَأَجَنَّ عَوْرَاتِ الثّغُورِ ظَلامُهَا

66- أَسْهَلْتُ وانْتَصَبَتْ كَجِذْعِ مُنَيفَةٍ ... جَرْدَاءَ يَحْصَرُ دُونَهَا جُرّامُهَا

67- رَفَّعْتُها طَرَدَ النَعامِ، وَفَوْقَهُ ... حَتّى إذا سَخُنَتْ وَخَفّ عِظَامُهَا

68- قَلِقَتْ رِحَالَتُها، وَأَسْبَلَ نَحْرُها ... وابْتَلّ مِنْ زَبَدِ الحَمِيمِ حِزَامُهَا

69- تَرْقَى وَتَطْعَنُ في العِنَانِ، وَتَنْتَحي ... وِرْدَ الحمامَةِ، إذْ أَجَدَّ حَمَامُهَا

70- وَكَثِيرَةٍ غُرْبَاؤهَا مَجْهُولَةٍ ... تُرْجَى نَوَافِلُها، وَيُخْشَى ذَامُهَا

71- غُلْبٌ تَشَذَّرُ بالذُّحُولِ كَأَنَّها ... جِنُّ البَدِيّ، رَوَاسِيًا أَقْدَامُهَا

72- أَنْكَرْتُ بَاطِلَها، وبُؤتُ بِحَقّها ... عندي، ولم يَفْخَرْ عَليّ كِرَامُهَا

73- وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لَحَتْفِها ... بِمَغَالِقٍ مُتَشابِهٍ أَجسامُهَا

74- أَدْعُو بِهِنَّ لِعَاقِرٍ أَوْ مُطفِلٍ ... بُذِلَتْ لِجِيرانِ الجَميعِ لِحَامُهَا

75- فالضّيفُ والجارُ الجنيبُ، كأنما ... هَبَطا تَبَالَةَ، مُخَصِبًا أَهْضامُهَا

76- تَأْوِي إلى الأطنَابِ كلُّ رَذيَّةٍ ... مِثْلِ البَليّةِ، قَالِصًا أَهْدَامُهَا

77- وَيُكَلِّلُونَ، إذا الرياحُ تَنَاوَحَتْ ... خُلُجًا، تُمَدّ شَوَارِعًا أَيْتَامُهَا[1]

لقد طالت هذه الجملة الطويلة المستأنفة بـ "بل" – أو المعطوفة بها – بخمس جمل متعاطفات، تبين فخره برفاهه وباستمتاعه وبشجاعته وبحضوره المحافل وبكرمه، هي:

57- "بَلْ أَنْتِ لاَ تَدْرِينَ كَمْ مِنْ لَيْلَةٍ ... قَدْ بِتُّ سَاهِرَها".

61- "وَغَدَاةِ رِيحٍ قَدْ وَزَعتُ"، وقد عطفت بواو رب المحذوفة على جملة "أنت لا تدرين ..."، أو عطفت بالواو على جملة المفعول به "كم من ليلة ... قد بت ساهرها".

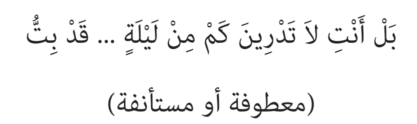
(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 371-379.

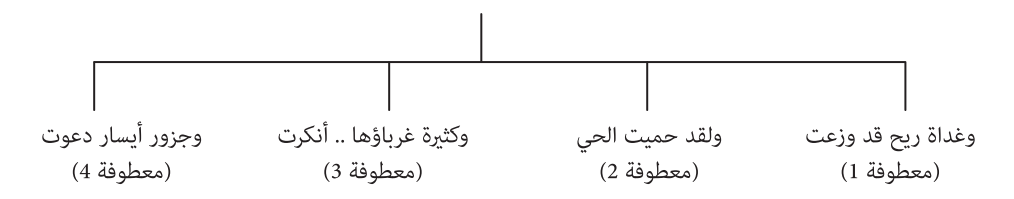
63- "وَلَقَدْ حَمَيتُ الحي ..." معطوفة بالواو على "وغداة ريح قد وزعت".

70- "وكثيرة غرباؤها ... أنكرت باطلها" معطوفة بواو رب على "ولقد حميت".

73- "وَجَزُورِ أَيْسَارٍ دَعَوْتُ لَحَتْفِهَا" معطوفة بواو رب على "وكثيرة غرباؤها ... أنكرت باطلها".

وبسط هذه الجملة الطويلة في الشكل التالي:





ويلاحظ على كل جملة من هذه الجمل الخمسة المتعاطفات المكونات لهذه الجملة الطويلة الرابعة، أنها طالت بدورها بعدد من الجمل ذات الوظائف النحوية المتنوعة؛ من العطف والحال والنعت والإضافة للظرف، في بناء نحوي ودلالي متشاجر محكم.

ومن نماذج إطالة الجملة الأطول في النص بالنعوت، الجملة الأطول في سمط طرفة بن العبد، التي امتدت من البيت 11 إلى 46، وبنيت بـ 15 جملة نعت لناقته العوجاء المرقال. يقول طرفة[1]:

11- وَإِنِّيّ لأُمْضِي الهَمّ عِنْدَ احْتِضارِهِ   بِعَوجَاءَ مِرقالٍ تَرُوحُ وَتَغْتَدِي

12- أَمُونٍ كأَلواحِ الإِرَانِ نَسَأْتُها   على لاحِبٍ، كَأَنّهُ ظَهْرُ بُرْجُدِ

(1) طرفة بن العبد: من فحول الشعراء الجاهليين المقدمين. نبغ في الشعر وعد من فحوله وهو دون العشرين. ليس عند الرواة من شعره إلا القليل، وقد قتل وهو ابن عشرين سنة أو نيف. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 419.

-13	تُبـــاري عِتاقًـــا ناجِيـــاتٍ، وَأَتبَعَـــتْ	وظيفًـــا وَظيفًـــا فَـــوقَ مَـــوْرٍ مُعَبَّـــدِ
-14	تَرَبّعَـــتِ القُفَّـــينِ في الـــشَّوْلِ تَرتَعـــي	حَـــــدائِقَ مَـــــوليِّ الأَسِرّةِ أَغْيَــــدِ
-15	تَريـــعُ إلى صَـــوتِ المُهيـــبِ، وَتَتَّقـــي	بـــذي خُـــصَلٍ رَوْعَـــاتِ أَكْلَـــفَ مُلْبِـــدِ
-18	لهـــا فَخِـــذانِ أُكْمِـــلَ الـــنَّحضُ فِـــيهِما	كـــأَنَّهُما بابـــا مُنيـــفٍ مُمَـــرَّدِ
-21	لَهَـــا مِرْفَقَـــانِ أَفْـــتَلانِ كَأَنَّمَـــا	أُمِـــرَّا بِـــسَلْمَيْ دالِـــجٍ مُتَـــشَدِّدِ
-23	صُـــهابيّةُ العُثْنُـــونِ، مُوجَـــدَةُ القَـــرَا	بَعيـــدَةُ وَخْـــدِ الرِّجـــلِ، مَـــوّارَةُ اليَـــدِ
-24	أُمِـــرّتْ يَـــداها فَتـــلَ شَـــزْرٍ وأُجنِحَـــتْ	لَهَـــا عَـــضُداها في سَـــقيفٍ مُـــسَنَّدِ
-25	جَنُـــوحٌ دُفـــاقٌ عَنْـــدَلٌ ثُـــمّ أُفْرِعَـــتْ	لَهَـــا كَتِفاهـــا في مُعـــالىً مُـــصَعَّدِ
-26	كـــأَنّ نُـــدُوبَ النِّـــسْعِ في دَأياتِهـــا	مَـــوارِدُ مِـــنْ خَلقـــاءَ في ظَهـــرِ قَـــرْدَدِ
-39	إذا أَقْبَلَـــتْ قـــالُوا تَـــأخّرَ رَحْلُهـــا	وإنْ أَدْبَـــرَتْ قـــالُوا تَقَـــدّمَ فاشْـــدُدِ
-42	عـــلى مِثلِهـــا أَمـــضي، إذا قـــالَ صـــاحبي	أَلا لَيتَنـــي أَفـــديكَ مِنهـــا وَأَفْتَـــدِي
-45	أَحَلْـــتُ عَلَيْهَـــا بـــالقَطِيعِ، فأَجْـــذَمَتْ	وَقَـــدْ خَـــبَّ آلُ الأمعَـــزِ المُتوقِّـــدِ[1]

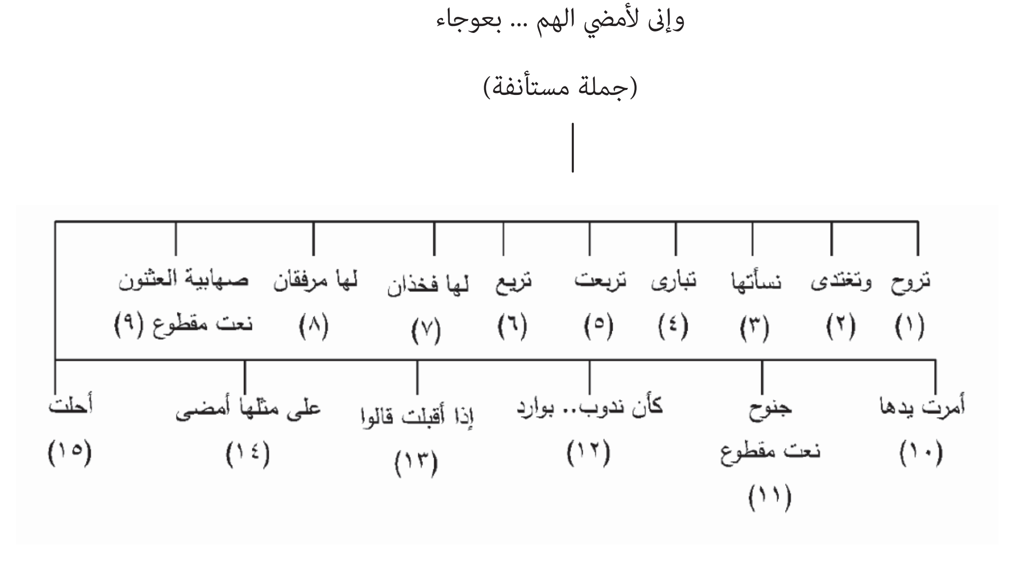
وقد طالت هذه الجمل الخمسة عشرة النعوت بجمل تنوعت وظائفها النحوية أيضًا بين النعت والعطف والحال والمفعول به مقول القول، وقد امتد طول بعض هذه الجمل النعوت بالمفردات وبالجمل النعوت والمعطوفات والمفعولات والأحوال طولًا ظاهرًا، مثل البيت 21 الذي طالت جملته إلى عشرة أبيات حتى البيت 36، عدا الأبيات 23-27 التي جاءت نعوتًا متعددة، قاطعة سياق الجملة في البيت 21، الذي طال بالمفردات المتعاطفات على الخبر "مرفقان" في بناء نحوي ودلالي فريد.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 423-435.

وبسط الجملة الأطول في النص على الشكل التالي:

وإني لأمضي الهم ... بعوجاء

(جملة مستأنفة)



في مقابل هذه الإطالة بالجمل النعوت وبالجمل المعطوفات في الجمل الأطول والطويلة جدًّا، تأتي الإطالة بعناصر نحوية تتنوع بين جمل النعت والحال وغيرها من الوظائف النحوية في الجمل الأقل طولًا، منها على سبيل المثال:

- قول طرفة بن العبد في سمطه:

66- أَرى قَبرَ نَحّامٍ بَخيلٍ بِمالِهِ   كَقَبرِ غَويٍّ في البَطالَةِ مُفسِدِ

67- تَرى جُثوَتَينِ مِن تُرابٍ عَلَيهِما   صَفائِحُ صُمٌّ مِن صَفيحٍ مُنَضَّدِ[1]

فقد طالت جملة "أرى قبرَ نَحَّام ... كقبر غوي" بجملتين؛ الأولى بدل منها (ترى جُثْوتَيْن ...)، والثانية نعت لـ "جُثْوَتَيْن" (عليهما صفائح). وبسط الجملة كالتالي:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 441. **النحام:** الذي يتنحنح عند السؤال بخلًا. **والجُثوة:** التراب المرتفع. **الصفائح:** الصخور الرقاق. **صم:** صلبة. انظر: ن ص وهامش 4، 6 ن ص.



- ومنها قول المسيب بن علس في منتقاته[1]:

13- وَلَقَـــــــد تَنـــــــاوَلَني بِنائِلِــــــهِ فَأَصـــــابَني مِـــــن مـــــائِهِ سَـــــجلُ

14- مُتَـــــــبَعِّجُ التَيّـــــــارِ ذو حَـــــــدَبٍ مُغـــــــــرَورِبٍ تَيّـــــــارُهُ يَعلـــــــو[2]

فقد طالت هذه الجملة القصيرة (ولقد تناولني) بجملتين؛ الأولى: جملة معطوفة عليها (فأصـابني ... سَجْل)، والثانية: نعت للفاعل "سجلُ" (يعلو) على قراءة البيت كما أثبتها تحقيـق الهاشـمي. وعـلى قـراءة أخرى:

14- مُتَـــــــبَعِّجُ التَيّـــــــارِ ذو حَـــــــدَبٍ مُغـــــــــرَورِبٍ تَيّـــــــارُهُ يَعلـــــــو

---

(1) المسيب بن علس: واسمه زهير، شاعر جاهلي جزل القول، من الفحول، والمقلين الثلاثة مع المـتلمس وحُـصين بـن الحـمام المُـريِّ. وعلـس أمه، فلا يصرف الاسم. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 547.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 550.

تكون جملة النعت (تياره يعلو). وبسط الجملة كالتالي:

13- ولقد تناولني

(مسأنفة بالواو)

↓

فأصابني ... سجل

(معطوفة)

↓

يعلو

(نعت لـ "سجل")

- وفي مشوبة النابغة الجعدي[1]:

11- ومـــا زِلْـــتُ أَسْـــعى بَـــيْنَ بـــابٍ ودارِهِ بِنَجْـــرَانَ، حتـــى خِفْـــتُ أن أَتَنَـــصّرا

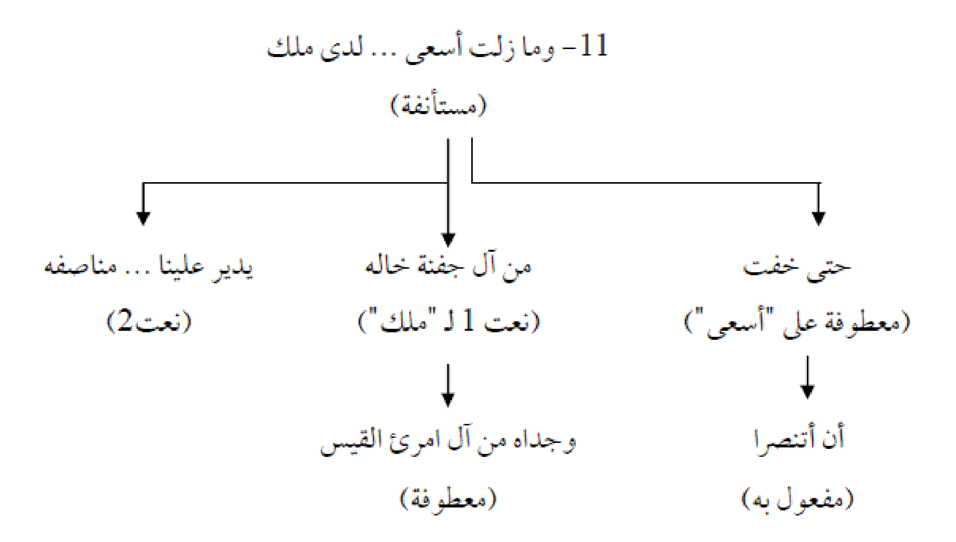
12- لـــدى مَلِـــكٍ مِـــنْ آل جَفْنَـــةَ، خَالُـــه وَجَـــدّاهُ مـــنْ آل امـــرِئ القـــيسِ أزهـــرَا

13- يُـــدِيرُ عَلَيْنَـــا كأسَـــهُ وشِـــواءَهُ مَناصِـــفُهُ والحَـــضْرَمِيَّ المُحَـــبَّر[2]

فقد طالت الجملة المستأنفة (وما زلت أسعى) بجملة معطوفة على خبر "ما زلت"، وهي جملة (حتى خفت)، ثم طالت هذه المعطوفة بجملة مفعول به للفعل "خفت" (أن أتنصرا). وطالت جملة الخبر "أسعى" من فرع آخر بجملة نعت لـ "ملك" المضاف إليه الظرف "لدى" (من آل جفنة خاله)، وبجملة معطوفة على جملة النعت (وجداه من آل امرئ القيس)، وبجملة نعت ثان لـ "ملك" (يدير علينا كأسَه ... مناصفة)، وبسطها كالتالي:

(1)النابغة الجعدي: قيس بن عبد الله بن عُدَس، شاعر مفلق مخضرم، طويل البقاء في الجاهلية والإسلام. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 773.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 775.



السمة الثانية: الإطالة بالجمل النعوت وبالجمل المعطوفات تكون في الجملة الرئيسة، أو في إحدى الجمل المتفرعة عنها، أو في كليهما:

أ- مثال الإطالة بالنعوت والمعطوفات في الجملة الرئيسة:

- قول عروة بن الورد في منتقاته(1):

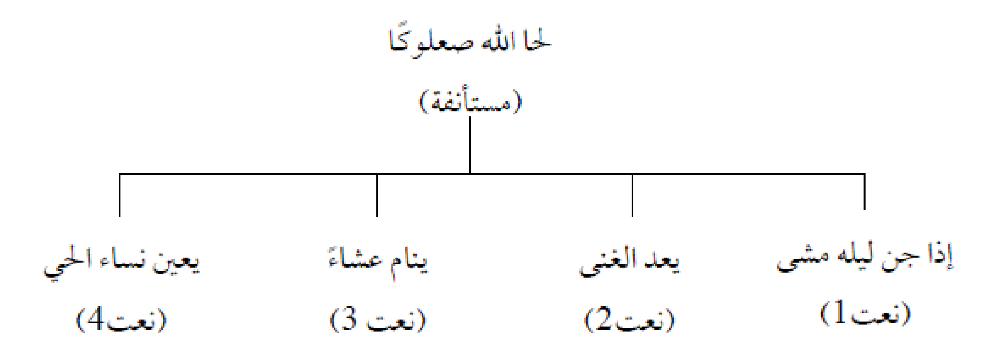
10- لَحَا اللـه صُعلوكًا إذا جَنّ لَيْلُهُ	مُصَافي المُشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ
11- يَعُدّ الغِنى في نَفْسِهِ قوتَ لَيْلَةٍ	أَصَابَ قِرَاهَا مِن صَديقٍ مُيَسَّرِ
12- يَنَامُ عِشَاءً، ثُمّ يُصْبِحُ قاعدا	يَحُتّ الحَصَا عَن جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ
13- يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ مَا يَسْتَعِنَّهُ	فَيُمْسي طَلِيحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ(2)

---

(1) عروة بن الورد: من شعراء الجاهلية وفرسانها وصعاليكها المعدودين المقدمين الأجواد. كان يلقب بعروة الصعاليك؛ لجمعه إياهم وقيامه بأمرهم. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 569.

(2) الهاشمي: السابق، ج1، ص 571-572.

فقد طالت الجملة المستأنفة (لحا اللـه صعلوگًا) بعدد من الجمل النعوت للمفعول به النكرة "صعلوگًا" على النحو التالي:



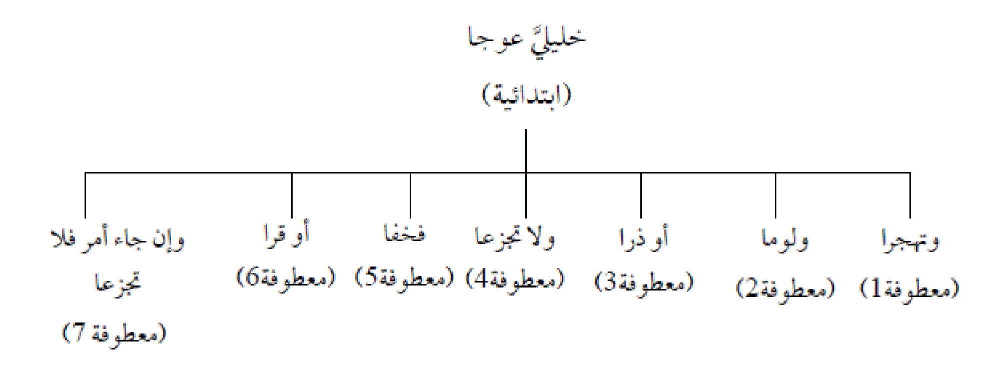
- وقول النابغة الجعدي في ابتداء مشوبته التي طالت جملتها الابتدائية "خليليَّ عوجا" بسبع جمل طلبية معطوفة على فعل الأمر "عوجا":

1- خليليّ عُوجا ساعَةً، وَتَهَجَّرا ... ولُوما على ما أَحْدثَ الدهرُ، أَوْ ذَرَا

2- ولا تَجْزَعا إنّ الحياةَ قصيرةٌ ... فَخِفّا لِرَوْعاتِ الحوادثِ، أو قرا

3- وإنْ جاءَ أَمْرٌ لا تُطيقان دَفْعَهُ ... فَلاَ تَجْزَعا ممّا قضَى اللـه، وَاصْبِرا[(1)]

وتشجير هذه الجمل المتعاطفات كالتالي:



(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 774.

وعلى الرغم من اتفاق هذه الجمل المتعاطفات من جهة الصناعة النحوية، فإن هناك فروقًا بين العطف في بعضها، فالجملة المعطوفة الثالثة "أوْ ذرا" على "ولوما" ارتباط معناها بها أكبر من ارتباطها بالمعطوفة الأولى "وتهجَّرا"؛ باعتبار "أو" التي للتخيير، والتي جعلت "ذرا" قسيمًا لـ "لوما" وباعتبار التقابل بين الفعلين. هذا على عكس الجملة المعطوفة الرابعة "ولا تجزعا"، التي عطفت صناعةً على "ذرا"، لكن عطفها من جهة المعنى على "لوما"؛ إذ التعاطف بين تهجَّرا، لوما، لا تجزعا. ومثل ذلك يقال في الجملتين المعطوفتين: "فخِفا" "أو قرا" اللتين ترتبطان معنًى بـ "لا تجزعا"؛ باعتبار السببية التي تربط الأمر بالخفة في الجملة المعطوفة الخامسة بالنهي عن الجزع في الجملة المعطوفة الرابعة "ولا تجزعا"؛ للسبب الجامع بينهما وهو قصر الحياة، وكأن "خِفَّا أو قرا" تفسير لعدم الجزع الذي طالب به خليليه، أو هما بدل منه معنًى لا صناعة. وأيضًا باعتبار العاطف "أو" المفيد للتخيير بينهما، وباعتبار التقابل الدلالي بينهما أيضًا. هذا على عكس الجملة المعطوفة السابعة "وإن جاء أمر ... فلا تجزعا"، وهي جملة شرطية معطوفة على الجملة الطلبية قبلها[1]؛ فإن ارتباطها معنًى بالجمل المتعاطفات: تهجرا، لوما، لا تجزعا، وإن جاء أمر ... فلا تجزعا، في حين أن ارتباطها صناعةً بالجملة المعطوفة عليها قبلها "أو قرا".

ب- ومثال الإطالة بالجمل النعوت والمعطوفات في الجمل المتفرعة عن الجملة الرئيسة:

- قول قيس بن الخطيم في مذهبته[2]:

(1) ذكر د. محمد عبد الخالق عضيمة في "دراسات لأسلوب القرآن الكريم"، دار الحديث – القاهرة، 1425هـ = 2004م، ج 3، ص 198، نقلًا عن أبي حيان الأندلسي في تفسيره "البحر المحيط"، ج 8، ص 253 - جواز العطف على جملة الشرط والجزاء، وذلك في حديثه عن العطف غلى جواب الجملة الشرطية، مستشهدًا بقوله تعالى في سورة الممتحنة آية 2:(إن يَثْقَفُوكُمْ يَكُونُوا لَكُمْ أَعْدَاء وَيَبْسُطُوا إِلَيْكُمْ أَيْدِيَهُمْ وَأَلْسِنَتَهُم بِالسُّوءِ وَوَدُّوا لَوْ تَكْفُرُونَ)، أن قوله تعالى: (وَدُّواْ لَوْ تَكْفُرُونَ)ليس معطوفًا على جواب الشرط؛ لأن ودادتهم كفرهم ليست مترتبة على الظفر بهم؛ بل هم وادون كفرهم على كل حال، ظفروا بهم أم لم يظفروا"؛ ومن ثم فيمكن أن تُعطف هي أيضًا على غيرها.

(2) قيس بن الخطيم: شاعر جاهلي من الأوس، أدرك الإسلام ولم يسلم. قتل قبل الهجرة بيد الخزرج. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 645.

9- فَلَــــمّا رَأَيْـــتُ الحَـــرْبَ حَرْبًـــا تَجَـــرّدَتْ لَبِـــسْتُ مَــعَ الـــبُرْدَيْنِ ثَـــوْبَ المُحَـــارِبِ

10- مُـــــضَاعِفَةً يَغْــــشَى الأنَامِـــــلَ رَيْعُهـــــا كَـــأَنّ قَتِيرِيهــــا عُيُـــــونُ الجَنَـــــادِبِ

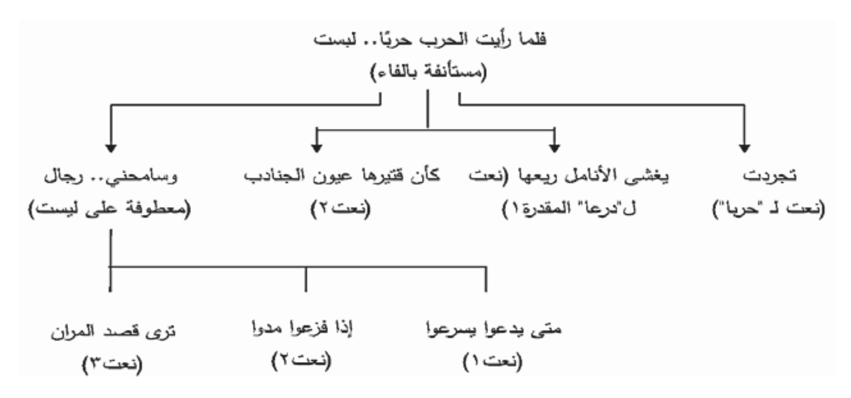
11- وَسَـــــــامَحَني م الكــــــاهِنَينِ وَمَالِـــــكٌ وَثَعْلَبَـــــةَ الأخْيَـــارِ، رَهْـــطُ القَبَاقِـــبِ

12- رِجَـــالٌ مَتَـــى يُـــدْعَوْا إلى المـــوت يـــسرعوا كمـــشي الجـــمال المُـــشْعَلاتِ المَـــصَاعِبِ

13- إذَا فَزِعـــوا مَـــدّوا إليّ المـــــوت فــــاخرًا كَمَـــــوْجِ الأتيِّ المُزْبِـــــدِ المُتَرَاكِــــــبِ

14- تَـــرَى قِـــصَدَ المُـــرّانِ فيهـــا كَأَنّهـــا تَـــذَاريعُ خُرْصَـــانٍ بِأَيْـــدِي الـــشّواطِبِ[1]

فالجملة المستأنفة بالفاء "فلما رأيت ... لبست" طالت أولًا بجملة نعت للمفعول به "حربا" (تجردت)، ثم طالت ثانيًا بجملتي نعت للمنعوت المحذوف "درعا" (يغشى الأنامل ربعها - كأن قتيريها عيون الجنادب)، ثم طالت ثالثًا بالجملة المعطوفة على جملة جواب الشرط "لبست" (وسامحني ... رجال"، التي طالت بدورها بثلاث جمل نعوت للفاعل النكرة "رجال" (متى يدعوا ... يسرعوا - إذا فزعوا مدوا - ترى قصد المران ... كأنها)، وهي موضع الاستشهاد. وبسط هذه الإطالة في الجملة الفرعية كالتالي:



(1) الهاشمي: السابق، ج2، ص 647-648. و"م الكاهنين" أي من الكاهنين. حذفت النون للضرورة، ويراه البغدادي قبيحًا. قال عن حذفها من "يكن"، وهي أصل؛ لأنها لام الفعل في قول الشاعر: لم يكُ الحق سوى أن هاجه: "وحذف النون من يكن أقبح من حذف نون من في قوله: غيرَ الذي قد يُقال مِ الكذب. أي من الكذب" انظر: عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب،ت عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، دار الرفاعي – الرياض، ط1، 1401هـ = 1981م، ج9، ص 305.

ويلاحظ في جملة النعت الثالثة (ترى قِصَد المرَّان تلقى كأنها تذاريع خرصان) أن الرابط بينها وبين المنعوت "رجال" مقدر بـ "منهم"، المتعلق بالفعل "تلقى". مستند هذا التوجيه النحوي قول ابن هشام في الأشياء التي تحتاج إلى ربط أن منها "الجملة الموصوف بها، ولا يربطها إلا الضمير إما مذكورًا أو مقدرًا، إما مرفوعًا أو مجرورًا، نحو: (وَاتَّقُواْ يَوْماً لاَّ تَجْزِي نَفْسٌ عَن نَّفْسٍ شَيْئاً وَلاَ يُقْبَلُ مِنْهَا شَفَاعَةٌ وَلاَ يُؤْخَذُ مِنْهَا عَدْلٌ وَلاَ هُمْ يُنصَرُونَ)[البقرة: آية 48]؛ فإنها على تقدير "فيه" أربع مرات"[1].

- ومن أمثلة الجمل الفرعية التي طالت بالجمل النعوت والمعطوفات أيضًا، قول طرفة بن العبد في سمطه:

87. أَنا الرَّجلُ الضَّربُ الذي تَعرِفُونَهُ خَشاشٌ كَرَأسِ الحَيّةِ المُتَوَقِّدِ

88. فآلَيتُ لا يَنفَكُّ كَشحي بِطانَةً لِعَضْبٍ رَقيقِ الشّفرتَينِ مُهَنّدِ

89. حُسامٍ! إذا ما قُمتُ مُنتَصِرًا بهِ كَفَى البدءُ منه العودَ ليس بِمِعضَدِ

90. أخي ثِقَةٍ لا يَنثني عَنْ ضَريبَةٍ إذا قيلَ مَهلًا قالَ حاجزُهُ: قَدِي

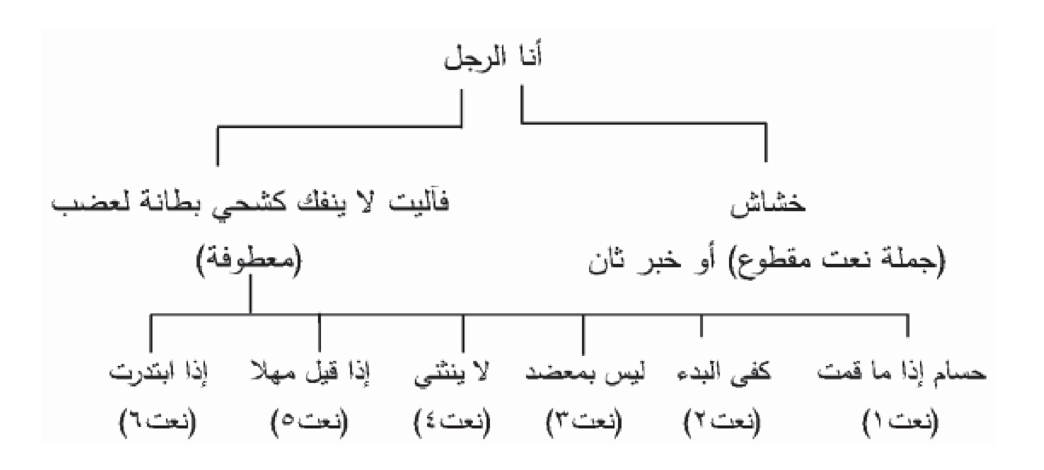
91. إذا ابْتَدَرَ القَوْمُ السّلاحَ وَجَدْتني مَنيعًا إذا بَلَّتْ بِقائِمِهِ يَدي[2]

فقد طالت الجملة المستأنفة "أنا الرجل" بجملة نعت مقطوع لـ "رجل" (هو خشاش)، [أو: خشاش خبر ثان للضمير أنا]، ثم طالت الجملة "أنا الرجل" بالجملة المعطوفة بفاء السببية (فآليت لا ينفك كشحي بطانة)، [أو هي مستأنفة على توجيه آخر]. ثم طالت هذه المعطوفة بست جمل نعوت للمجرور "عضب"، هي: حسام إذا ما قمت منتصرًا به – كفى البدء - ليس بمعضد - لا ينثني عن ضريبة - إذا قيل مهلًا قال حاجزه قدي – إذا ابتدر القوم السلاح وجدتني منيعًا. وبسط هذه الإطالة كما هي في الشكل التالي:

---

(1) جمال الدين بن هشام الأنصاري (708هـ = 761هـ): مغني اللبيب، دار إحياء الكتب العربية، ج2، ص 108.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 446-447.



ويلاحظ أن النعت في أول البيت 89 "حسام إذا ما قمت منتصرًا بـه"، هـي نعـت مفـرد مظـروف في "إذا" المضاف إلى الجملة "ما قمت منتصرًا به"، وقد ذكرته هنـا مـن جملـة النعـوت الجملـة تغليبًـا لبيـان الظاهرة، ولمجيء الظرف المضاف للجملة بعده.

ج- أما نماذج إطالة الجملة بالجمل النعوت والمعطوفات في الجملة الرئيسة وفي المتفرعـة عنهـا معًـا، وهي طريقة ظاهرة في بناء الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة، فمنها قول المرقش الأصغر في منتقاته[1] :

11. غــدونا عــلى ضــافي العَــسيبِ مُجَلَّــلٍ   طوينـــــاه حتـــــى آلَ وهـــــو مُلـــــوح

12. أَســـيلٌ نبيـــلٌ ليـــس فيـــه معـــابةٌ   كُميْـــتٌ كلَـــونِ الـــصِّرْفِ أَرْجَـــلُ أقْـــرَحُ

13. وَتَـــسْبِقُ مَطْـــرُودًا، وَتَلْحَـــقُ طَـــارِدًا   وَتَخْـــرُجُ مـــن غَـــمّ المَـــضِيقِ وَتَمْـــرَحُ

14. عـــلى مثلـــه تـــأتي النَّـــدِيَّ مُخـــايلًا   وتَغمـــــــزُ سِرًّا أيُّ أمـــــــريْكَ أنجـــــحُ

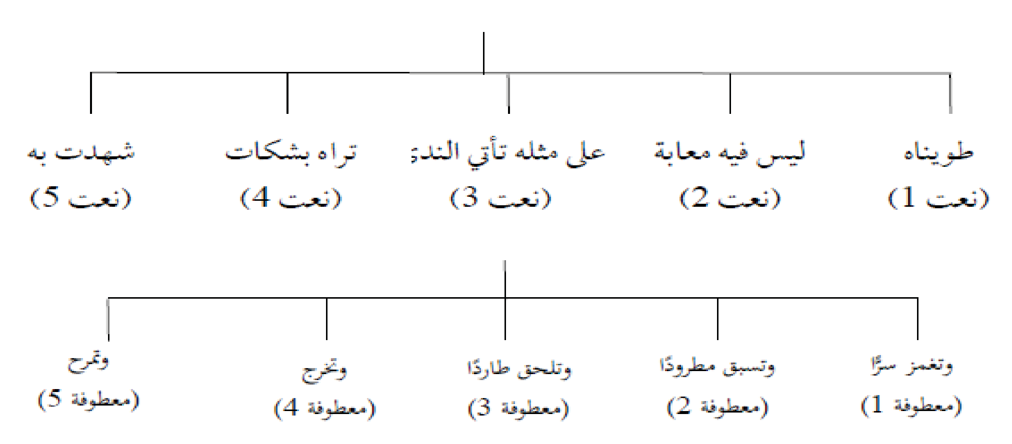
15. تـــراه بِـــشِكَّاتِ المُـــدَجَّجِ بعدمـــا   يُقـــــطِّعُ أقـــــرانَ المُغيـــــرةِ يَجمـــــحُ

(1) المرقش الأصغر: واسمه عمرو بن حرملة، شاعر جاهلي، من عشاق العرب المشهورين. المرقش الأكبر عمه، وهو عم طرفة بن العبـد، وهو أشعرهما وأطولهما عمرًا. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 553.

16. يُجِــمُّ جُمــومَ الحِــسْي جــاشَ مَــضيقُه ويَــرْدَى بــه مِــن تحــتُ غِيــلٌ وأبَطُــحُ

17. شـــهدتُ بـــه في غـــارةٍ مُـــسْبَطِرَّةٍ يطـاعـــن أولاهـــا ســـواءً ويَطْـــرَحُ[1]

فالجمل المستأنفة "غدونا على ضافي العسيب" قد طالت بخمس جمل نعوت للمنعوت المحذوف "فرس"، وهذه الجمل النعوت هي: طويناه - ليس فيه معابة - على مثله تأتي النديّ - تراه بشكات المدجج - شهدت به في غارة. وطالت إحدى هذه الجمل النعوت وهي "على مثله تأتي النديّ" بخمس جمل متعاطفات عليها، وهي: وتغمز سرًّا - وتسبق مطرودًا - وتلحق طاردًا – وتخرج - وتمرح. وبسط هذه الجملة على النحو التالي:



- ومن النماذج الفريدة لهذه الظاهرة الجملة الطويلة جدًّا في مشوبة النابغة الجعدي، التي امتدت من البيت (14) إلى (31)، وتبدأ بوصف تيه قطعها بناقته، يعدد أوصافها (من 14- 17)، ومن بين هذه الأوصاف شبهها ببقرة وحشية يصفها بعدة نعوت (في 17)، يعطف على آخرها خمس جمل (في الأبيات: 18، 20، 21، 23، 30)، وقد طالت الجملة الأولى المعطوفة

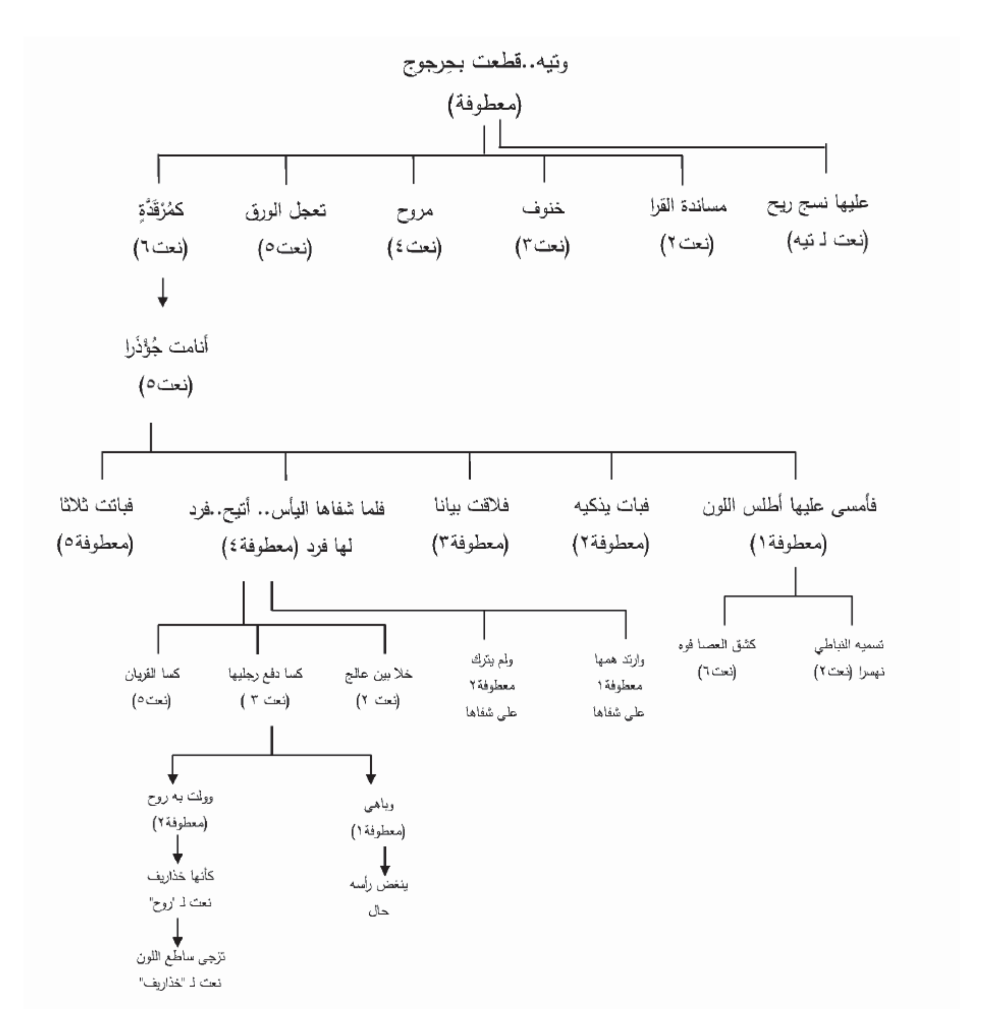
(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 555-557.

منها في البيت (18) بجملتي نعت للذئب أطلس اللون، وطالت الجملة المعطوفة الرابعة بثلاث جمل نعوت للثور الوحشي، بالإضافة إلى إطالة بعض الجمل داخل هذا الغصن المتشاجر الجمل بجملتين متعاطفتين، وبجملتيْ نعت، وجملة حال. يقول:

14. وتيهٍ عليها نَسْجُ ريحٍ مريضة قطعتُ بحُرجوجٍ مُسانِدة القَرا
15. خَنوفٍ مَروح تُعجل الوُرْقَ بعدما تُعَرِّسُ تشكو آهةً وتَذمُّرا
16. وتَعبُرُ يَعفورَ الصَّريمِ كِناسَه وتُخرجه طورًا وإن كان مُظهِرًا
17. كمُرْقَدَّةٍ فَرْدٍ من الوحش حُرَّةٍ أنامت لدى الذئبين في الصيف جُؤْذَرا
18. فأمسى عليه أطلسُ اللون شاحيًا شحيحًا، يسميه النباطي نَهْسرا
19. طويلُ القَرا، عاري الأشاجع، ماردٌ كشِقِّ العصا فوهُ إذا ما تضَوَّرا
20. فبات يُذكِّيه بغير حديدةٍ أخو قَنَصٍ يمسي ويصبح مُقْفِرا
21. فلاقت بيانًا عند أول مَرْبُضٍ إهابًا ومعبوطا من الجوف أحمرا
22. ووجها كبرقوع الفتاة مُلَمَّعا ورَوْقَيْن لما يعْدُوا أن تَقَمَّرا
23. فلما شفاها اليأس وارتدَّ هَمُّهَا إليها ولم يترك لها متأخِّرا
24. أُتيحَ لها فَردٌ خلا بين عالجٍ وبين جبال الرمل في الصيف أشهرا
25. كسا دفعُ رِجْلَيْهَا صحيفةَ وجهه وَرَوْقَيه رِبْعيَّ الخُزامى المُنَوِّرا
26. مَروحٌ، كسا القُريانُ ظاهرَ لونه مَزادًا من القُرَّاص أحوى وأصفرا
27. وباهي كفحل الشَّوْلِ يُنْغِضُ رأسَه كما يُنْغِضُ الوضعُ الفنيقَ المُجَفَّرا
28. وولَّتْ به روحٌ خِفافٌ كأنها خَذَارِيفُ تُزْجي ساطعَ اللونِ أغبرا
29. كأصداف هنديينِ صُهْبٍ لِحاهُمُ يبيعون في دارينَ مسكا وعنبرا
30. فباتت ثلاثا بين يومٍ وليلةٍ يكون النَّكيرُ أنْ تُضيفَ وتَجْأَرا

31. تَـــلألأُ كالـــشِّعرَى العَبـــور تَوَقَّـــدَتْ وكـــان عَمـــاءٌ دونهـــا فتحـــسَّـرا[1]

وبسط الأبيات في الشكل التالي يوضح كيفية تفرع الجمل التي طالت بـالنعوت والمعطوفـات بعـضها من بعض:



(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 775-779.

يلاحظ على بناء هذه الجملة الطويلة وعلى تشجيرها عدة ملاحظات:

أولًا: ترقيم النعوت يبدأ بالرقم (2)، باعتبار أن الفاعل أو الاسم المجرور في الجملة المتفرعة هو النعت الأول؛ لأن المنعوت محذوف، كما في: قطعت بحرجوج: فالمنعوت محذوف تقديره: ناقة. كمرقدة: فالمنعوت محذوف تقديره: بقرة. أتيح لها فرد: فالمنعوت محذوف تقديره: ثور. فأمسى عليه أطلس اللون: فالمنعوت محذوف تقديره: ذئب.

ثانيًا: هذه الجمل المتفرعة التي طالت بالجمل النعوت والمعطوفات طالت فروعها بجمل أخرى متفرعة عنها بالنعوت والمعطوفات والأحوال، لكنها لم تطل بأكثر من جملتين في كلٍّ، فاقتصرت على ما هو فوق ذلك.

ثالثا: على توجيه ابن هشام لـ "واو رب" أنها واو العطف، تكون جملة "وتيه ... قطعت" معطوفة على جملة كلام سابق[1]، وسوف يأتي مزيد تحليل لبنائها عند الحديث عن الاتصال والانفصال بين الجملتين الطويلتين في المبحث التالي.

ويلاحظ على الجمل الطويلة التي طالت بالنعوت والتي طالت بالمعطوفات، أن الجمل النعوت تأتي غالبًا في سياق تعديد الصفات؛ للإحاطة بالموصوف من كل جانب، في حين تأتي الجمل المعطوفات غالبًا في سياق سرد تتابع الأحداث ونموها.

السمة الثالثة:

قد تتعدد أوجه الإعراب في إحدى جمل الجملة الطويلة، أو في إحدى جمل أحد تفرعاتها؛ مما يكون له تأثير في بناء الجملة الطويلة وفي بناء الدلالة. ومن النماذج المختارة:

في سمط لبيد بن ربيعة جاءت أربع عشرة جملة محتملة لأكثر من وجه إعرابي[2]؛ منها:

1- عَفَتِ الدِّيَارُ مَحَلُّها فَمُقَامُها   بِمِنًى تَأَبَّدَ غَوْلُها فَرِجَامُهَا[3]

(1) انظر: جمال الدين بن هشام الأنصاري: مغني اللبيب. ج2، ص 35.

(2) جاءت هذه الجمل في الأبيات: 1-2، 13-14، ص 26.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 348.

قوله "محلها فمقامها بمنى" – على الترقيم الذي اختاره الهاشمي بوضعها بين فاصلتين - توجه الجملة نحويًّا إلى إعرابها: جملة مستأنفة مكونة من: مبتدأ ومعطوف وخبر شبه جملة. أما على قراءة أخرى للبيت فتكون: "محلها فمقامها": بدل من الديار ومعطوف، والجار والمجرور متعلق بـ "مقامها، أو بـ "عفت" أو بـ "تأبد" بعدها، وجملة "تأبد غولها": إما توكيد معنوي لـ "عفت الديار"، أو مستأنفة بعدها.

2- فَمَدَافِعُ الرّيّانِ عُرِّيَ رَسْمُها   خَلَقًا كما ضمِنَ الوُحِيَّ سِلَامُهَا

قوله "عُرِّي" رسمها: إما حال من مدافع الريان، التي عطفت على "رجامها"، أو هي خبر مبتدؤه "مدافع الريان"، والجملة معطوفة على جملة "تأبد غولها"، أو هي مستأنفة بالفاء. فعلى اختيار توجيه "عري رسمها" أنها حال أو خبر وجملته معطوفة، واختيار "تأبد ..." أنها توكيد "عفت"، و"محلها" بدل من "الديار" - على هذه الاختيارات تكون جملة "عفت" قد طالت بهاتين الجملتين من جهة البناء النحوي، ويكون مدار المعنى في الجملة على عفاء الديار، وما بعدها صورة متعددة لهذا العفاء، أو مظاهر متنوعة له. أما على انفصال الجمل، فيكون معنى العفاء مستقلًّا عن معنى التأبد، وبينهما قصد تحديد المكان في "محلها فمقامها بمنى"، وتكون جميعًا مستقلة عن معنى تعري الرسوم في مدافع الريان.

ومنها:

12- شَاقَتْكَ ظُعْنُ الحَيّ، يومَ تَحمّلوا   فَتَكَنّسُوا قُطُنًا تَصِرّ خِيَامُها

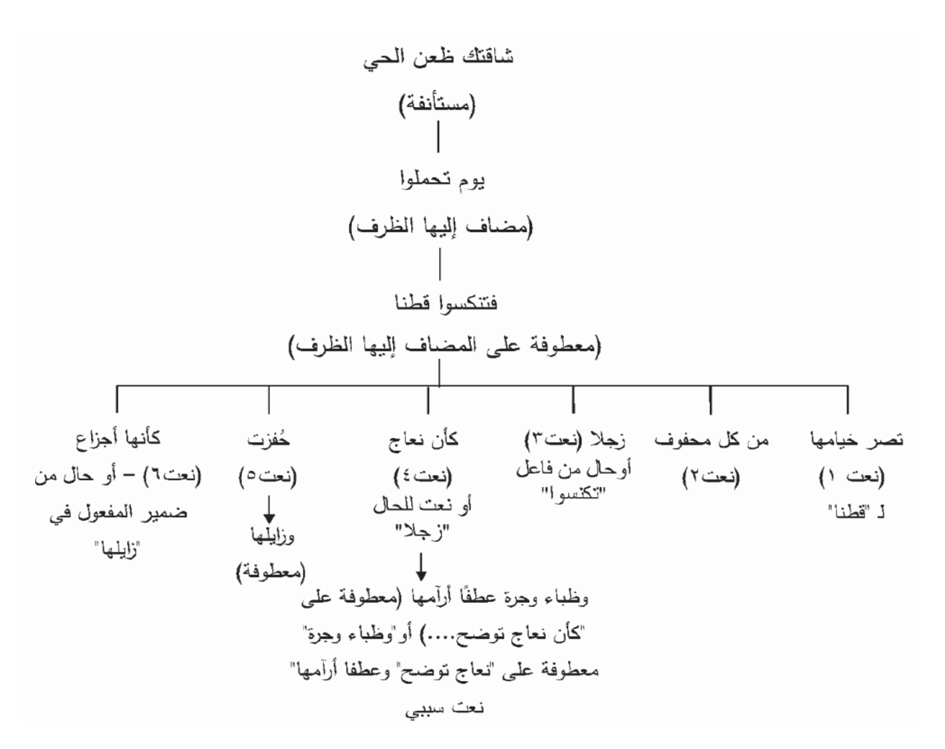
13- مِنْ كُلّ مَحْفُوفٍ، يُظِلُّ عِصيَّهُ   زَوْجٌ عَلَيْهِ كِلّةٌ وَقِرَامُهَا

14- زُجَلًا، كأنّ نِعاجَ تُوضحَ فَوْقَهَا   وَظِبَاءَ وَجْرَةَ عُطَّفًا أرآمُهَا

15- حُفِزَتْ وَزَايَلَها السّرَابُ كَأَنّها   أَجزَاعُ بِيشَةَ أَصلُها وَرِضامُهَا[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 353-354.

إذا بسطنا هذه الجملة الطويلة على النحو التالي:



تبين أن جملتي (كأن نعاج توضح فوقها)، و(كأنها أجـزاع بيـشة)، نعتـان للمفعـول بـه "قطنـا" مـن سـتة نعوت؛ لكن الأولى منها تحتمل توجيهًا آخر لموقعها، هو كونها نعتـا للحـال "زجـلا"، التـي هـي نعـت ثالـث لــ "قطنًا"، ويكون المعنى عـلى هـذا التوجيـه أن ارتحـال القطـن في جماعـات تـشبه نعـاج توضـح في ارتحالهـا في جماعات، وتشبه ظباء وجرة التي انعطفت أرآمها. والثانية منها تحتمل وجهًا آخر، هـو كونهـا حـالًا مـن ضـمير المفعول به "زايلها"، وعلى هذا التوجيه يكون المعنى أن هذه القطن في حال اندفاعها من سراب إلى سراب تشبه أشجار الأثل الضخام والصخور المتراكبة العظام التي تقف على منحنيات ومعاطف أودية بيشة.

فعلى هذين التـوجيهين النحـويين لجملتـي "كـأن نعـاج ..."، و"كأنهـا أجـزاع بيـشة"، تكـون الجملة قـد طالـت بأربعـة نعـوت فقـط، مـن جهـة البنـاء النحـوي، ويكـون التـشبيهان معنيـين

متعلقين بمعنيين فرعيين، هما ارتحال القطن في جماعات، وسيرها مسرعة من سراب إلى سراب.

والجملة التي طالت بها جملة النعت أو الحال "كأن نعاج توضح فوقها"، وهي (وظباء وجرة عطفا أرآمها)، لها أيضًا توجيهان نحويان؛ الأول: أنها معطوفة على جملة النعت أو الحال "كأن نعاج ..."، وقد حذف حرف النسخ والتشبيه "كأن"؛ اكتفاء به في الجملة الأولى، و"ظباء وجرة" اسمها، و"عطفًا" حال من "ظباء وجرة"، و"أرآمها" خبر. ويكون المعنى: تشبيه القطن وعليها النساء الظاعنات وفيهن محبوبته، قد كنسن بها، بنعاج توضيح، ثم تشبيه ظباء وجرة حال انعطافها على صغارها - وهو أجمل لها في هذه الحال - بهؤلاء النسوة الصغيرات، والضمير في" أرآمها" يعود على" نعاج توضح". والتوجيه الثاني أن "ظباء وجرة" معطوف على "نعاج توضح"، وعطفًا أرآمها" نعت سببي لها. ويكون المعنى تشبيه القطن وعليها الظاعنات بنعاج توضح ثم بظباء وجرة التي تعطف على صغارها. والفارق في المعنى أن التوجيه الأول يشبه "ظباء وجرة" منعطفات بهؤلاء النسوة الظاعنات، على القلب في التشبيه، بينما في الثاني يشبه النساء المكنسات في القطن بنعاج توضح وبظباء وجرة التي انعطفت أرآمها.

وفى ملحمة ذي الرمة في الجملة الأطول في النص، والتي شغلت الأبيات من 25-126، والتى يصف فيها سرعة ناقته التي يرحل عليها إلى مي؛ جاءت سبعة نعوت للمنعوت المحذوف "ناقة" متفرعة من عدة نعوت يصف بها نفسه، وقد طرقه خيال مي: " زار الخيال لميٍّ هاجعًا ... " يقول[1]:

-27	أَخَا تَنَائِفَ أَغْفَى عِنْدَ سَاهِمَةٍ	بِأَخْلَقِ الدّفّ من تَصْدِيرِهَا جُلَبُ
-28	تشكو الخَشاشَ ومَجْرى النّسعتَينِ كما	يشكو المريضُ إلى عُوّادِهِ الوَصِبُ
-29	كَأَنّها جَمَلٌ وَهْمٌ، وما بَقِيَتْ	إلّا النّحيزَةُ والألواحُ والعَصَبُ
-30	لاَ تُشْتَكى سقطةٌ منها، وقد رَقَصَتْ	بِهَا المَعاطشُ، حتى ظهْرُها حَدِبُ

(1) ذو الرمة، غيلان بن عقبة: شاعر أموي، عده ابن سلام من فحول شعراء الإسلام، توفي في خلافة هشام بن عبد الملك وهو ابن أربعين سنة. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة ج 2، ص 941.

31-	كَـــأَنّ صـــاحِبَها يَهْـــوي بِمُنْخَـــرَقٍ	مِـــنَ الجَنـــوبِ، إذا مـــا ركبُهـــا نَـــصَبوا
32-	وَالعـــيسُ مِـــن عاسِـــجٍ أَو واسِـــجٍ خَبَبًـــا	يُنحَـــزْنَ مِـــن حافتَيهـــا وَهـــيَ تَنـــسَلِبُ
33-	تَخـــدي بِمُنخَـــرِقِ الـــسِربالِ مُنـــصَلِتٍ	مِثـــلِ الحُـــسامِ إِذا مـــا صَـــحبُهُ شَـــحَبوا
34-	تُـــصغي إِذا شَـــدَّها بِـــالكورِ جانِحَـــةً	حَتّـــى إِذا مـــا اســـتَوى في غَرزِهـــا تَثِـــبُ[1]

فجملة " كَأَنّ صاحِبَها يَهْوي بِمُنْخَرِقٍ ..." جاءت إما توكيدًا أو عطف بيان لجملة النعت " لاَ تُشْتَكى سقطةٌ منها"، أو هي نعت سادس للمنعوت المحذوف "ناقة" بعد نعته المفرد "ساهمة"، والجمل النعوت الأربعة، وبسطها كالتالي:



والفارق الدلالي بين الإعرابين أن إعرابهما توكيدًا أو عطف بيان يبين معنى ثبات هذه الناقة في انطلاقها السريع، قاطعة المفاوز وقد احدودب ظهرها من الهزال، بلا فتور ولا عثار [2]، بتصوير راكبها بأنه منطلق في ممر ريح الجنوب الشديدة السرعة، في الوقت الذي يسير فيه

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 947-948.

(2) السقطة: العثرة والفترة . انظر: ديوان ذي الرمة، غيلان بن عقبة العدوي، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، 1414هـ = 1993م، ج1، ص 44.

صحبه سيرًا غير سريع، وهو معنى متفرع من معنى انطلاقها السريع، كما أن الجملة تكون امتدادًا نحويًّا لجملة "لا تُشتكى"، أما على إعرابها نعتًا سادسًا، فإن معنى انطلاقها السريع براكبها كأنه يمر من رياح الجنوب السريعة، يكون وصفًا مباشرًا للناقة من بين جملة الأوصاف السبعة التي يصف بها جراحها وألمها من أثر السيور، ثم حجمها وطمأنينة راكبها عليها، ثم إسراعها الشديد، ثم وصف راكبها، ثم كيفية تهيؤها للانطلاق، وتكون جملة "كأن صاحبها يهوي ..." امتدادًا نحويًّا للجملة الطويلة، ومعنى فرعيًّا من معانيها.

3-اتجاهات إطالة الجملة الطويلة:

اتخذ بناء الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة اتجاهات ثلاثة في الإطالة؛ اتجاه الامتداد: بإطالة أحد عناصرها الإسنادية أو غير الإسنادية أو هي ككل، بجملة أو أكثر، واتجاه التفرع: بأن يطول أكثر من عنصر من عناصر الجملة إسناديًّا كان أو غير إسنادي، أو هي ككل، بجملة أو أكثر. واتجاه التعدد: بإطالة أحد عناصر الجملة الإسنادية أو غير الإسنادية، بوظيفة نحوية واحدة من الوظائف التي تتعدد؛ كالخبر والحال والنعت والعطف.

أولًا: اتجاه الامتداد:

من أمثلته قول مالك بن العجلان في مذهبته[1]:

14- مـا مثـلُ قَـوْمِي قـومٌ، إذا غَـضِبُوا عِنْـدَ قِـرَاعِ الحُـرُوبِ، وانْـصَرِفُوا

15- يَمْـشُونَ مَـشْيَ الأُسُـودِ في رَهْـجِ الـ مـوْتِ إلَيْـهِ، وَكُلّهُـمْ لَهَـفُ[2]

فقد امتدت الجملة المستأنفة "ما مثل قومي قوم" بالجملة المضاف إليها الظرف "إذا غضبوا"، ثم امتدت هذه بجملة مضاف إليها الظرف "عند قراع الحروب"، الذي هو ظرف للفعل "غضبوا"، ثم طالت الأخيرة بالجملة المعطوفة "وانصرفوا"، ثم طالت هذه المعطوفة بجملة حال من فاعلها "يمشون"، أو مستأنفة، ثم طالت جملة الحال بجملة حال من فاعلها

(1) مالك بن العجلان: شاعر جاهلي، كان سيد الأوس والخزرج في يثرب. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 637.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 639.

"وكلهم لهف"، والبسط التالي يوضح هذا الامتداد:

ما مثل قومي قوم

(مستأنفة)

↓

إذا غضبوا

(مضاف إليها الظرف)

↓

عند قراع الحروب

(مضاف إليها الظرف)

↓

وانصرفوا

(معطوفة على المضاف إليه)

↓

يمشون

(حال) أو مستأنفة

↓

وكلهم لهف

(حال)

- ومن أمثلة الامتداد أيضًا قول المسيب بن علس في منتقاته:

7- وَلَقَــــدْ رَأَيْـــتُ الفـــاعِلينَ وَفِعْلَهُــــمْ وَلِـــذي الرّقِيبَـــةِ مالـــكٍ فَـــضْلُ

8- كَفّــــاهُ، مُخَلِفَـــةٌ ومُتْلِفَــــةٌ وَعَطـــاؤُهُ مُتَخــــرِّقٌ جَـــذْلُ[1]

الجملـة المـستأنفة (ولقـد رأيـت الفـاعلين) طالـت في اتجـاه الامتـداد بالجملـة المعطوفـة (ولـذي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 549.

الرقيبة مالك فضل)، ثم طالت هذه المعطوفة بجملة بدل منها (كفّاه مخلفة)، ثم طالت هذه بجملة معطوفة عليها (وعطاؤه متخرق)، ثم طالت هذه بجملة بدل منها (يهب الجياد) - أو هي بدل من المعطوف عليها "كفاه مخلفة"، ثم طالت جملة البدل بجملة حال من المفعول به "الجياد" (كأنها عسب)، ثم طالت جملة الحال بجملة نعت من الخبر "عسب" (أطار نسيلها البقل). وبسط هذه الأبيات يبين هذا الامتداد على النحو التالي:



ثانيًا: اتجاه التفرع:

من أمثلته قول دريد بن الصمة في منتقاته[1]:

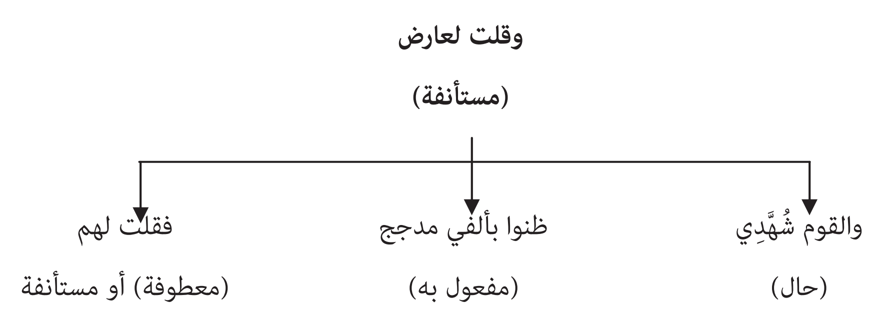
5- وقلـــــتُ لِعَـــــارِضٍ وَأَصْـــــحَابِ عَـــــارِضٍ وَرَهْـــطِ بنـــي الـــسّوْدَاءِ، وَالقَـــوْمُ شُـــهّدِي

6- علانيـــــةً: ظُنّـــــوا بِــــأَلْفَيْ مُـــدَجَّجٍ سَرَاتُهُـــــــمُ في الفَـــــارِسِيّ المُــــسَرَّدِ

7- فَقُلْـــــتُ لَهُــــم إِنَّ الأَحــــاليفَ هــــذه مُطَنَّبَـــــةً بَـــينَ الـــسِّتارِ فَثمهَـــدِ[2]

فالجملة المستأنفة (وقلت لعارض) طالت بثلاثة عناصر: **الأول:** جملة الحال (والقوم شهَّدي) من فاعل "قلت". **الثاني:** جملة المفعول به (ظنوا) للفعل "قلت". **الثالث:** الجملة المعطوفة (فقلت لهم) التي عطفت على الجملة ككل "وقلت لعارض".

ويتضح تفرع هذه الإطالة في الشكل التالي:



- ومن أمثلته أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته:

64- وَنَحْـــــنُ أُنــــاسٌ لاَ نُعَــــوّدُ خَيْلَنـــــا إذا مــــا التقينـــــا، أن تَحيـــــدَ وَتَنفُـــــرا

65- ومــــا كــــانَ مَعْرُوفًـــا لَنَـــا أَنْ نَرُدّهَـــا صِـــــحاحًا، ولا مُـــــسْتَنْكَرًا أن تُعقَّـــــرا[3]

---

(1) دريد بن الصمة: شاعر فحل جاهلي شجاع، جعله ابن سلام أول الشعراء الفرسان، أدرك الإسلام فلم يسلم، وقتل يوم حنين على شركه. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 587.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 588-589.

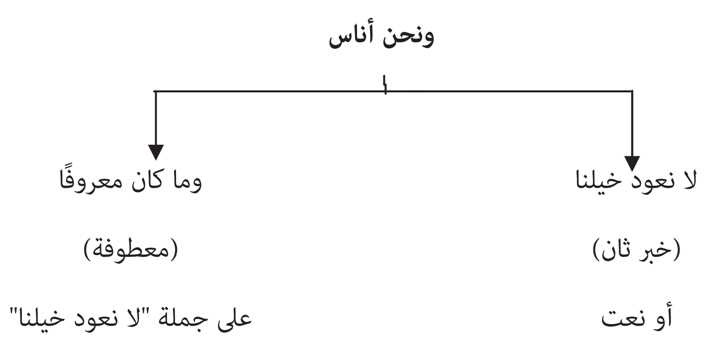
(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 785.

فالجملة المستأنفة "ونحن أناس" قد طال عنصران منها:

الأول: الخبر "أناس" طال بجملة نعت - أو خبر ثان - (لا نعود خيلنا)، ثم طال هذا الخبر بجملة مضاف إليها الظرف (إذا ما التقينا)، وبمفعول به (أن تحيد)، ثم بجملة معطوفة عليها (وتنفرا).

والثاني: جملة الخبر كلها طالت بجملة معطوفة عليها (وما كان معروفًا لنا أن نردها ...)، أو هي معطوفة على الخبر الثاني "لا نعود خيلنا"، وتكون الإطالة هنا في اتجاه الامتداد.

ويمكن بسط هذه الإطالة على النحو التالي:



ثالثا: اتجاه التعدد:

ومن أمثلته الأظهر المطولات من قصائد الجمهرة كسمطيْ لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبد، ومجمهرة عبيد بن الأبرص، ومرثية مالك بن الريب التميمي، ومشوبتي الشماخ بن ضرار الذبياني والنابغة الجعدي، وملحمة ذي الرمة. وقد سبق الاستشهاد ببعضها على طريقة الإطالة بالنعوت والمعطوفات.

- من نماذج اتجاه التعدد بالأخبار قول الشماخ بن ضرار الذبياني في مشوبته واصفًا قوس القواس[1]:

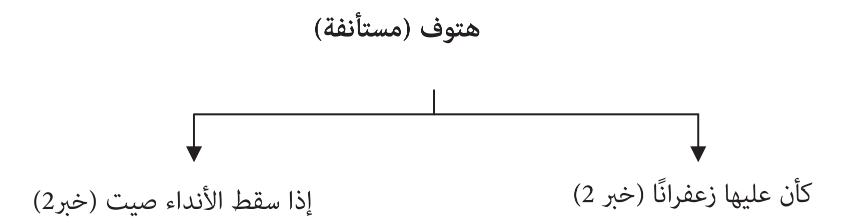
37- هَتُوفٌ، إذا ما خَالَطَ الظبيَ سَهْمُهَا وَإنْ رِيعَ مِنْهَا أَسْلَمَتْها النّوافِزُ

(1) الشماخ بن ضرار الذبياني: شاعر مخضرم، عده ابن سلام في الطبقة الثالثة من فحول الجاهلية. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 823.

38- كَـــــأَنَّ عَلَيْهَـــــا زَعْفَرانًـــــا تُمِـــــيرُهُ خَـــــوَازِنُ عَطَّـــــارٍ ثَمَـــــانٍ، كَـــــوَانِزُ

39- إذا سَـــــقَطَ الأنْـــــدَاءُ صِـــــينَتْ وَأُشْـــــعِرَتْ حَبـــــيرًا وَلَـــــمْ تُـــــدْرَجْ عَلَيْهَـــــا المَعَـــــاوِزُ[1]

فالجملة المستأنفة "هتوف" - إذ تقدير المبتدأ "هي هتوف" - قد تعدد خبرها بجملتين (كأن عليها زعفرانًا - إذا سقط الأنداء). وقد حذف الرابط في الثانية، وتقديره "عليها"، ويمكن توضيح هذا البناء في البسط التالي:



وقد تكون الجمل مستأنفات بعد الجملة المستأنفة في البيت 36:

36- إذا أَنبَضَ الرامونَ عَنها تَرَنَّمَت تَرَنُّمَ ثَكلى أَوجَعَتها الجَنائِزُ[2]

وإن كانت الجمل الأربعة هي نعوت للقوس من جهة المعنى لا من جهة الصناعة النحوية.

- ومن نماذج الإطالة في اتجاه التعدد بالأحوال قول النابغة الجعدي في مشوبته، يصف البقرة الوحشية:

30- فَبَاتَـــــتْ ثَلاثًـــــا بَـــــيْنَ يَـــــوْمٍ وَلَيْلَـــــةٍ يكـــــون النكـــــيرُ أنْ تُـــــضيفَ وتجـــــأرا

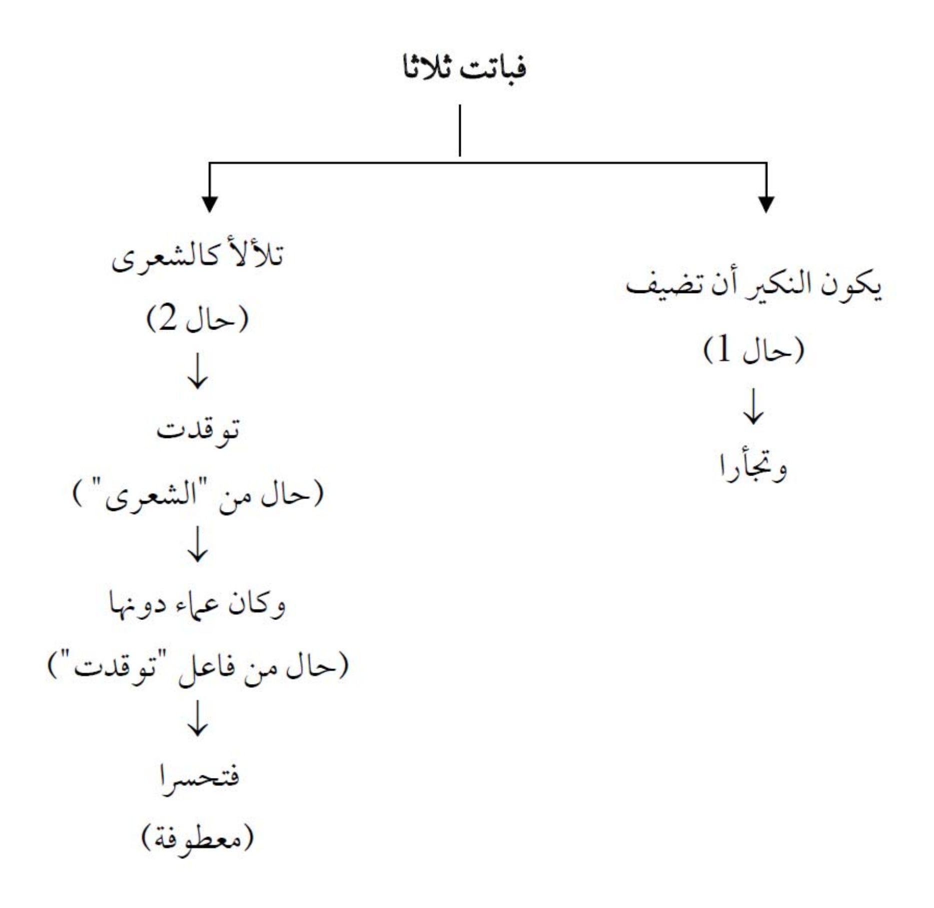
31- تـــــلألأُ كالـــــشِّعرى العَبـــــورِ تَوَقّـــــدَتْ وكـــــانَ عـــــماءً دونَهـــــا فَتَحَـــــسّرا[3]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 832-833. وتجدر الإشارة إلى أن نص الشماخ بن ضرار تمتد جملته الطويلة من أول النص إلى آخره، في بناء نحوي متفرد. ولا يسع الدراسة أن تبسط هذه الجملة الطويلة؛ لأن ذلك يقتضي كتابة النص كاملًا وعدته اثنتان وخمسون بيتًا.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 832.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 779.

فالجملة المعطوفة "فباتت" قد طالت بجملتي حال (يكون النكير أن تضيف – تلألأ ...). ومن فريد بناء الجملة الطويلة بالحال المتعددة فيها: أن تطول جملة الحال بجملة حال أخرى، ثم تطول هذه الأخرى بجملة حال من الفاعل في جملة الحال الثانية، فيصبح الحال مركبًا [1]؛ وذلك كما في الشكل التالي:



(1) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: بناء الجملة العربية، ص 73. ومثل هذه الطريقة في تعدد الأحوال وتراكيبها جاءت أيضًا في مذهبة قيس بن الخطيم في البيتين 3 -4. انظر: الهاشمي ص646، وفي مشوبة الشماخ في الأبيات 11 -13، نمط فريد من التركيب النحوي لجملة الحال؛ إذ جمع بين الأحوال المتعددة والممتدة جملة من جملة، انظر ص 826 -827. ومن النمط الفريد أيضًا في الإطالة بتعدد الأحوال، أن الإطالة تكون بمفردات متعاطفات لكل منها جملة حال. ومثالها الأبيات 9 -11 من منتقاة المسيب بن علس، والأبيات من 5 -9 من مرثية علقمة بن ذي جدن الحميري، ص 549، مج 1، ص 726، مج 2.

فجملة الحال "تلألأ كالشعرى العبور" قد طالت بجملة حال من "الشعرى" (توقدت) ثم طالت هذه الجملة الحالية بجملة حال من فاعلها (وكان عماء دونها فتحسرا)، فتراكبت ثلاث جمل أحوال امتدت إحداها من الأخرى، وكانت جملتها الأولى حالًا متعددة، فاجتمع في جملة واحدة إطالة بالتعدد وبالامتداد. ومن ناحية أخرى يلاحظ أن جملة "فتحسرا" وإن كانت معطوفة على جملة الحال "وكان عماء دونها" من جهة التركيب النحوي، فإنها من جهة المعنى جزء من الحال؛ إذ يشبِّه الجعدي هذه البقرة وقد انفردت ثلاث ليال وأيامها تصيح متفقدة ولدها، شبهها في بياضها وانفرادها في ظلمات الليالي ونهارات أيامها بالشعرى العبور، التي تتلألأ وقد انحسر عنها السحاب الكثيف فهي أشد وضوحا وتلألؤًا. ودلالة تراكب الحال في هذه الجملة الطويلة تثبيت مشهد لونها، وظهورها وبداخل إطاره حركتها الذاهبة الجائية صائحة بولدها.

ويمكن توجيه الجملة "وكان عماء دونها فتحسرا" على أنها حال ثالثة من البقرة – لا من الشعرى العبور – أو مستأنفة، فيكون المعنى أنها ظلت أيامها ولياليها الثلاثة تجأر منادية ولدها، ملتمعة في انفرادها كالشعرى العبور، يخفيها الضباب الكثيف أو المطر الشديد، ثم ينحسر عنها.

ومستند هذا التوجيه الرواية الزائدة بعد البيت 31 التي أوردها د. الهاشمي:

- يَمُورُ النَدَى في مدرييها كأَنَّهُ فَرِيدٌ هَوى مِن سِلكِهِ فَتَحَدَّرا[1]

وتكون هذه الجملة في الرواية الزائدة حالًا رابعة من البقرة.

- ومن نماذج الإطالة بتعدد الأحوال أيضًا قول الشماخ في مشوبته يصف حسن قيادة الحمار الوحشي لأتنه واتباعها نهجه:

وَظَلّتْ بِأَعْرَافٍ كَأَنّ عُيُونها إلى الشَمْسِ، هل تدْنو رَكِي نواكِز

لَهُنّ صَلِيلٌ يَنْتَظِرْنَ قَضَاءَهُ بِضَاحِي عَذاةٍ أَمْرُهُ، فهو ضامِرُ[2]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 779 هامش 3.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 825.

فالجملة المعطوفة "وظلت بأعراف" قد طالت بثلاث جمل أحوال متعددة (كأن عيونها ركي - لهن صليل - ينتظرن قضاءه ... أمره). وفي هذه الجملة الطويلة نمط فريد أيضًا في التركيب النحوي لجملة الحال الأولى "كأن عيونها إلى الشمس هل تدنو ركي نواكز"؛ إذ فصل فيها بين اسم كأن "عيونها" وخبرها "ركي" بحال حذفت تقديرها "ناظرة" أو "هي تنظر"، وبقي متعلقها "إلى الشمس هل تدنو"؛ إذ المعنى: كأن عيونها وهي تنظر إلى الشمس في انتظار مغيبها ركي نواكز، أي آبار غار ماؤها، أي من شدة ظمئها وإعيائها. فتفرد التركيب النحوي هنا في امتداد جملة حال من جملة حال من جملة حال، وفي الفصل بين عنصري جملة الحال الإسناديين بجملة حال. وكثافة التركيب النحوي بالأحوال على هذا النحو ينقل صورة ثبات هذه الأتن ثباتًا كاملًا في أماكنها، رغم ما عليه من ظمأ وإعياء، منقادة لحال قائدها الضافر، أي الساكن الذي لا يتحرك، مفكرًا في الخطوة التالية؛ بحثًا عن الورد. وهذا الانقياد فيه ما فيه من حسن الاتباع والطاعة لقيادة حكيمة صارمة.

- يمكن استخلاص ثلاث سمات لاتجاهات إطالة الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة:

الأولى: ارتباط اتجاه الإطالة بطرق الإطالة، بمعنى أنه يغلب أن يكون اتجاه الإطالة بالتعدد عن طريق الإطالة بالنعوت وبالمعطوفات، وأن يكون اتجاه الإطالة بالامتداد وبالتفرع بوظائف نحوية متنوعة في الجمل[1].

الثانية: تنوع اتجاهات الإطالة في النص الواحد؛ إذ يكون في كل نص اتجاهان أو ثلاثة اتجاهات[2]، وإن كان يغلب على كل نص منها اتجاه من الاتجاهات الثلاثة. فالمطولات مثلًا، وإن تنوعت فيها اتجاهات الجمل بين الامتداد والتفرع والتعدد، فإنها يغلب عليها اتجاه التعدد. ومذهبة قيس بن الخطيم وعمرو بن امرئ القيس يغلب عليهما التفرع والامتداد، في

(1)انظر على سبيل المثال: معلقة طرفة بن العبد: 71، 72، 85 - مذهبة قيس بن الخطيم: 15 - مذهبة عمرو بن امرئ القيس: 9 - مذهبة أحيحة بن الجلاح: 2، 5، 16 - مالك بن العجلان: 18 - نابغة بني جعدة: 6 - الشماخ بن ضرار الذبياني: 11 - دريد بن الصمة: 1، 3.

(2) انظر على سبيل المثال: طرفة بن العبد: 73- 76- 108 - قيس بن الخطيم: 6-8 - مالك بن الريب التميمي 35 - المرقش الأصغر: 8-10 - المسيب بن علس: 4 - دريد بن الصمة 12- 17 - عروة بن الورد: 6- 19.

حين أن منتقيات المسيب بن علس وعروة بن الورد والمرقش الأصغر يغلب عليها التعدد والامتداد.

الثالثة: ارتباط اتجاهات الإطالة بحركة المعاني ورحلتها في النص الشعري .

4- خصائص بناء الجملة الطويلة:

تميز بناء الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة بثلاث خصائص رئيسة هي:

- قطع سياق التعدد بالنعوت أو المعطوفات أو الأحوال بجمل مستأنفة، خبرية أو إنشائية، ثم العودة إلى سياق التعدد بهذه الجمل مرة أخرى.
- ارتباط الجملة الأطول في النص بأصل المعنى فيه.
- تضافر بناء الجملة الطويلة مع بناء الصورة الشعرية، ومع بناء الفصول الدلالية، وسوف يتم تناول هذه الخاصية في مبحث أبنية الدلالات من الفصل الثالث.

الخاصية الأولى: قطع سياق التعدد بالنعوت أو المعطوفات، أو الأحوال بجمل مستأنفة، خبرية أو إنشائية، ثم العودة إلى سياق التعدد بهذه الجمل مرة أخرى. وقبل التمثيل لهذه الملاحظة تنبغي الإشارة إلى ثلاث نقاط:

أ- أن الجملة المقطوعة المستأنفة في سياق الجملة الطويلة تعد استمرارًا لهذا الطول؛ إذ الاستئناف من طرق إطالة الجملة[1]، بالإضافة إلى أن الاستئناف الذي يعد استمرارًا لإطالة الجملة هو الذي استمرت به الدلالة في الجملة الطويلة، فجاءت الجملة المستأنفة متسقة مع هذا السياق الدلالي، وهو يختلف عن الاستئناف الذي يبتدي معنى جديدًا ثم لا يعود بعده لسياق التعدد الذي سبق الجملة المستأنفة، وسوف يأتي تفضيل أنماط الجمل المستأنفة في مبحث بناء الجملتين في أنماط الجمل المستأنفة، وفي فصل بناء الدلالة.

(1) ذكر د. محمد جمال صقر أن من طرق امتداد الجملة الاستئناف، وهو أن يبتدأ بالممتدة إليها بعد الممتدة. انظر: الأمثال العربية القديمة، دراسة نحوية، ص 34.

ب- استمرار تعدد احتمالات التوجيه الإعرابي للجمل التي تكوّن سياق التعدد للنعوت والمعطوفات والأحوال، والتي تقطعها الجملة المستأنفة، فتثبت الملاحظة على أحد هذه الأوجه الإعرابية وتنتفي على الأخرى.

ج- هذه الطريقة في بناء الجملة الطويلة تمثل الوجه النحوي لإحدى طرق بناء الدلالة الجزئية والفرعية في النص الشعري، ويسميها البلاغيون "الاستطراد "، وسوف يتم تناولها في مبحث طرق بناء الأبنية الدلالية من فصل بناء الدلالة.

من نماذج هذه الخاصية ما جاء في منتقاة دريد بن الصمة في البيت 22 حتى آخر النص، حاملًا نفس الخيط الدلالي الخفي الذي انتظم دلالات النص جميعًا، وهو التخفف من وطأة الإحساس الخفي بالتقصير في الدفاع عن أخيه. وقد جاء هذا القطع لسياق الأخبار المتعددة – وإن كان بعضها أخبارًا مفردة - بجملة مستأنفة، ثم العودة إلى سياق الأخبار، ثم قطعه بجملة مستأنفة ثم العودة لسياق الأخبار مرة أخرى. ويلاحظ احتمال توجيه الجمل المقطوع سياقها توجيهًا آخر أنها مستأنفات أيضًا، وهي الجمل (إذا ترك الأرض - له كل من يلقى - تراه - صبا) يقول:

22- كَميشُ إزارٍ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ ... صَبورٌ عَلى العَزاءِ طَلَّاعُ أَنجُدِ

23- قَليلٌ تَشَكّيهِ المُصيباتِ ذاكر ... مِنَ اليَومِ أَعقابَ الأَحاديثِ في غَدِ

24- إذا نزل الأَرضَ الفَضاءَ تَزَيَّنَتْ ... لِرُؤيَتِهِ كَالمَأتَمِ المُتَبَدِّدِ

25- وَكم غارَةٍ بالليل واليوم قبله ... تَدارَكتُها يوما بِسِيدٍ عَمَرَّدِ

26- سَليمِ الشَظا، عَبلِ الشَوى، شَنِجِ النَّسا ... طَويلِ القَرا، نَهدٍ أَسيلِ المُقَلَّدِ

27- يَفوتُ طَويلَ القَومِ عَقدُ عِذارِهِ ... منيفٍ كَجِذعِ النَخلَةِ المُتَجَرِّدِ

28- وَكُنتُ كَأَنّي واثِقٌ بِمُصَدَّرٍ ... يَمشي بِأَكنافِ الجُبيل فَثَهْمَدِ

29- لَهُ كُلُّ مَن يَلقى مِنَ الناسِ واحِد ... وَإن يَلقَ مَثنى القَومِ يَفرَح وَيَزدَدِ

30- وَهَوَّنَ وَجدي أَنَّني لَم أَقُل لَهُ ... كَذَبتَ وَلَم أَبخُل بِما مَلَكَت يَدي

31- تَــراهُ خَمــيصَ الــبَطنِ وَالــزادُ حــاضِرٌ   عَتيــدٌ وَيَغــدو في القَمــيصِ المُقَــدَّدِ

32- صَـبا مـا صَـبا حَتّـى عَـلا الـشَيبُ رَأسَـهُ   فَلَــمّا عَــلاهُ قــالَ لِلباطِــلِ ابعُــدِ[1]

ويمكن إيجاز هذه الطريقة في البسط التالي:

كميش إزار

(جملة نعت مقطوع)

كميش إزار

(جملة نعت مقطوع)

خارج خبر٢

صبور خبر ٣

طلاع خبر ٤

قليل خبر٥

ذاكر خبر ٦

إذا نزل الأرض تزينت خبر ٧

وكم غارة داركها مستأنفة

له كل من يلقى واحد خبر ٨

وهوّن وجدي مستأنفة

تراه خبر ٩

صبا ما صبا خبر ١٠

يفوت طويل القوم عقد .. نعت ١٠ ل "سيد"

وكنت كأني واثق بمصدر (حال من فاعل "تداركتها")

يمشي (نعت "لمصدر")

ع سياق الأخبار التي يمجد فيها مآثر أخيه بجملة مستأنفة "وكم غارة تداركتها يومًا بسيد عمرد"، يمتدح بها شجاعته وقوة فرسه؛ ليقرر في نفسه أنه بذل كل ما يستطيع من قوة دفاعًا عن أخيه، ثم يعود إلى سياق التعدد في الأخبار، ثم يقطعه بالجملة المستأنفة "وهون وجدي"؛ يعزي نفسه عن فقد هذا الذي يتذكر محامده، بأن كان كريمًا نبيلًا معه لم يسئ إليه ولم يمنع عنه، وهي موجة أخرى من المشاعر حالَ الحزنِ، تتتابع مع موجات لوعة الفقد، وتذكر المحامد، واستبقاء الذكريات التي تتدفق في النفس الإنسانية متتابعة أو متداخلة، لكن الشاعر وحده هو الذي يستطيع التمييز بين غواربها في نفسه بصياغتها شعرًا.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 592-594. والبيتان الأخيران جاءا في رواية زائدة. انظر: الهاشمي، ج1، هامش 3، ص 654.

ومن نماذج هذه الخاصية أيضًا قول علقمة ذي جدن الحميري في مرثيته التي يـرثي بهـا ملـوك قومـه باليمن[1]:

4.	لـــو كـــان حـــيٌّ مُفلِتًـــا حَينَـــهُ	أَفْلَـــتَ مِنْـــهُ في الجِبِـــالِ الـــصَّدَعْ
5.	أَوْ مَلِــــكُ الأَقْـــوَالِ ذُو فَـــائِشٍ	كَـــانَ مَهِيبًـــا حَـــائِزًا مـــا صَـــنَعْ
6.	أَوْ تُبَّــــعٌ أَسْـــــعَدُ في مُلْكِـــــهِ	لا يَتْبَــــعُ العـــــالَمَ بَـــــلْ يُتّبَـــــعْ
9.	ومِـــــثْلُهُمْ في حِمْــــيَرٍ لم يَكُـــنْ	كَمِـــــــــــثْلِهِم والٍ، ولا مُتّبَـــــــــعْ
10.	فَاسَـــأَلْ جَميـــعَ النّـــاسِ عَـــنْ حِمْـــيَرٍ	مَـــنْ أَبْـــصَرَ الأَقْـــوَالَ أَوْ مَـــنْ سَـــمِعْ
11.	يُخْـــبِرْكَ ذو العِلْـــم بِـــأَنْ لَـــمْ يَـــزَلْ	لَهُـــمْ مِـــنَ الأيّـــامِ يَـــوْمٌ شَـــنَعْ
12.	لَـــــهُ سَـــــماهٌ، وَلَـــــهُ أَرْضُـــــهُ	مَـــن ذا يُعـــالي ذا الجَـــلالِ اتّـــضَعْ
13.	اليِـــــوْمَ يُجْـــــزَونَ بِـــــأَعْمَالِهِمْ	كـــلُّ امـــرئٍ يَحْـــصُدُ مـــا قـــد زَرَعْ
14.	صَـــــارُوا إلى اللـــــه بِـــــأَعْمَالِهِمْ	يُجْـــزي مَـــنْ خَـــانَ وَمَـــنِ اتَّـــزَعْ
15.	فَكَيْـــــفَ لا أَبْكِـــــيهِمُ دَائِبًـــــا؟	وَكَيْـــفَ لاَ يُـــذْهِبُ نَفْـــسي الهَلَـــعْ
19.	بَنَـــوا لِمَـــنْ خُلِّـــفَ، مـــن بَعْـــدِهِمْ	مَجْـــدًا، لَعَمْـــرُ اللـــه، مَـــا يُقْتَلَـــعْ
21.	تَنْظُـــــــرُ آثَـــــارَهُمْ، كُلّـــــما	عاينهـــا النّـــاظِرُ مِنّـــا سَـــجَعْ
22.	تعْـــــرفُ في آثَـــــارِهِمْ أَنّهُـــــمْ	أَرْبَـــابُ مُلْـــكٍ لَـــيْسَ بِالمُبْتَـــدَعْ
24.	هَـــلْ لأُنـــاسٍ مِثْـــلُ آثـــارِهِمْ	بِمَـــــأرِبٍ ذاتِ البِنــــاءِ اليَفَــــعْ[2]

(1) علقمة بن ذي جدن الحميري: كان ملكًا بالبون، إحدى مدن اليمن، مات قتلًا. انظر:

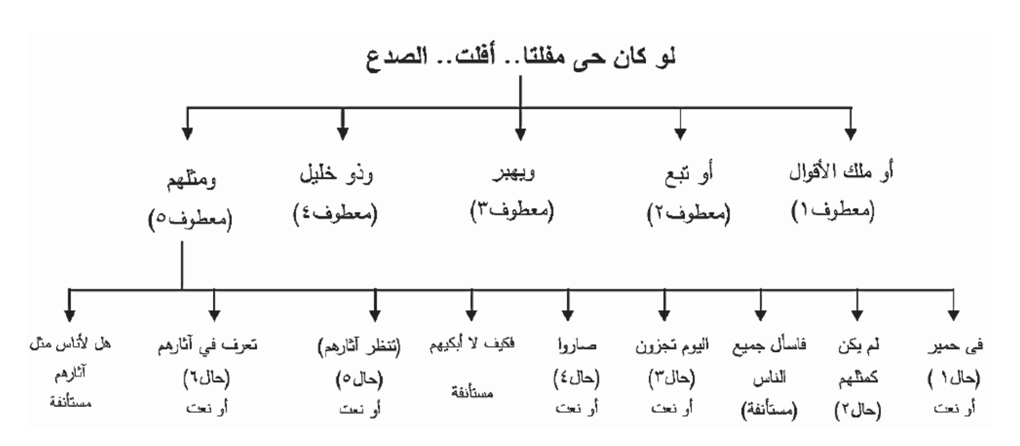
د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 725.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج21، ص 726-728.

فالجملة الطويلة في البيت 4 "لو كان حيٌّ مفلتا حينه أفلت منه الصدع" طالت بعدد من المفردات المعطوفة على الفاعل "الصدع" (أو ملك الأقوال - أو تبع ويهبرُّ- وذو خليل - ومثلهم)، ثم طالت بجمل حال من هذه المفردات المتعاطفة. والمعطوف الأخير من هذه المعطوفات "ومثلهم" طال بجملتي حال (أو نعت) – الأولى منهما شبه جملة (في حمير - لم يكن كمثلهم وال)، ثم قطع هذا السياق من الأحوال (أو النعوت) المتعددة بجملة إنشائية مستأنفة (فاسأل جميع الناس... يخبرك)، ثم استؤنف سياق الأحوال (أو النعوت) المتعددة بجملتي حال (أو نعت) (اليوم يجزون – صاروا إلى الله)، ثم قطع السياق بجملة إنشائية مستأنفة (فكيف لا أبكيهم)، ثم استمر سياق التعدد بجملتي حال (أو نعت) (تنظر آثارهم – تعرف في آثارهم)، ثم ختم النص بجملة مستأنفة إنشائية أيضًا (هل لأناس مثل آثارهم).

وهذه الطريقة في بناء هذه الجملة الطويلة - قطع سياق تعدد الأحوال (أو النعوت) بجمل إنشائية مستأنفة، ثم العودة لسياق التعدد - تفيد الإعجاب والتعجب، الإعجاب بعظمة هؤلاء الملوك والولاة، وما خلفوا من آثار تنطق بهذه العظمة، والتعجب من مآلهم؛ ومن ثم التحسر على ذهابهم. فمجيء هذا التعجب وذلك الإعجاب في سياق متصل من أوصافهم وأوصاف آثارهم يخلط العظمة بالحسرة، وحضور الآثار بغياب فاعليها.

والبسط التالي يوضح هذا البناء:



ويلاحظ – كما في بعض نماذج هذه الطريقة في بناء الجملة الطويلة – أن الجمل التي تمثل سياق التعدد للأحوال أو النعوت هنا يمكن أن تحتمل توجيهًا نحويًّا آخر هو الاستئناف، عدا الجملتين (في حمير – لم يكن كمثلهم) اللتين جاءتا حالًا أو نعتًا.

الخاصية الأخيرة: ارتباط الجملة الأطول في النص بأصل المعنى فيه:

سبق بيان أن أصل المعنى أو جذر المعنى في النص هو دلالته الكلية التي تنبثق عنها كل معانيه، وتمثل خيطًا دقيقًا ينتظم هذه المعاني، وأنه يكون ظاهرًا أحيانًا ويخفى أحيانًا أخرى.

وبتحليل بناء الجملة الطويلة في نصوص الجمهرة موضع التحليل، تبين الارتباط المطرد بين الجملة الأطول في النص وبين أصل المعنى أو جذره. والجدول التالي يوضح الجمل الأطول في النصوص موضع التحليل والغرض أو المقصد الدلالي الذي تمثله أو جاءت جزءًا منه، وأصل المعنى في النص:

النص	أبيات الجملة الطويلة	أصل المعنى	الغرض أو المقصد الدلالي
1- سمط لبيد بن ربيعة	54-16 89-55	قطع الصلة بـ "نوار"	وصف سرعة الناقة - الفخر
2- سمط طرفة بن العبد	46-11	التشبث بالكمال	وصف الناقة
3- مجمهرة عبيد بن الأبرص	32-26 44-33	بكاء الوحدة والوحشة بعد فقد الأهل بالموت	وصف الناقة وصف سرعة الفرس
4- مجهزة بشر بن أبي خازم	24-8	الفخر على تميم	الفخر على تميم
5- مجمهرة خداش بن زهير	7-1	الفخر	الفخر
6- منتقاة المسيب بن علس	14-7	الكثرة والوفرة والسخاء	مدح مالك بن سلمة القشيري
7- منتقاة المرقش الأصغر	17-11	التشوق إلى المحبوبة	وصف فرس الصيد والحرب
8- منتقاة عروة بن الورد	13-10 19-14	الفخر بنفسه بالشجاعة والكرم	الدفاع عن مذهبه في الصعلكة
9- منتقاة دريد بن الصمة	30-22	مدافعة الشعور بالمسئولية عن مقتل أخيه	التفجع بمقتل أخيه

النص	أبيات الجملة الطويلة	أصل المعنى	الغرض أو المقصد الدلالي
10- مذهبة مالك بن العجلان	6-4	التهديد بالحرب	الغضب لتخلي بني الحارث بن الخزرج عن نصرته
11- مذهبة قيس بن الخطيم	8-6 13-19 17-15 14، 18، 21	الفخر بالشجاعة	عمله على تجنب الحرب استعداده لها استعداد قومه لها بلاؤه في القتال
12- مذهبة أحيحة بن الجلاح	10-1 15-11	الاعتذار عن الانخداع بزوجته	الدفاع عن النفس
13- مذهبة عمرو بن امرئ القيس	14-12	التهديد بالحرب	الخلاف حول دية القتيل
14- مرثية أبي ذؤيب الهذلي	38-18 51-39 67-52	التعزي عن موت الأولاد	التعزي عن فقد الأولاد
15- مرثية علقمة ذي جدن الحميري	9-4	بكاء مجد قومه الغابر	رثاء ملوك حمير وممالكهم
16- مرثية متمم بن نويرة	45-30	افتقاد سند الحياة	التفجع بمقتل أخيه
17- مرثية مالك بن الريب التميمي	31-16	رثاء النفس	وصايا اللحظات الأخيرة
18- مشوبة النابغة الجعدي	31-14	استعراض خبرات الحياة	وصف سرعة الناقة
19- مشوبة القطامي	29-10	مشقة الرحلة للوصول إلى الممدوح	إنضاء الراحلة للوصول إلى المحبوبة
20- مشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني	52-5	الارتحال عن مواطن الشك	وصف سرعة الناقة

النص	أبيات الجملة الطويلة	أصل المعنى	الغرض أو المقصد الدلالي
21- ملحمة ذي الرمة	61-25 101-62 126-102	الرحلة الدائمة للمحبوبة	وصف سرعة الناقة
22- ملحمة الطرماح بن حكيم	40-27	الفخر بالشجاعة في الحروب	الفخر بشجاعة قومه في الحروب

يلاحظ من خلال هذا الجدول ارتباط الجملة الأطول في النص بأصل المعنى فيه في عدة مستويات، على النحو التالي:

الأول: جاءت الجملة الأطول في بعض النصوص مرتكزا أساسيًا بيِّنًا لجذر المعنى في النص، حيث مثلت الغرض أو المقصد الدلالي. والأغراض والمقاصد تمثلان البنية الدلالية الأكبر من بين أبنية النص الدلالية، كما سيأتي في فصل بناء الدلالة، مبحث أبنية الدلالات. هذه النصوص هي: مجمهرة بشر بن أبي خازم – منتقاة المسيب بن علس – منتقاة دريد بن الصمة – مشوبة الشماخ بن ضرار- مرثية مالك بن الريب التميمي – ملحمة الطرماح بن حكيم.

الثاني: تمثل أصل المعنى في الجملتين الأطول في بعض النصوص وفي الثلاثة الجمل الأطول في البعض، وقد مثلت جميعًا غرضًا أو قصدًا دلاليًّا في بناء النص، وجاءت مرتبطة بالعطف غالبًا. مثل: جملتي سمط لبيد بن ربيعة – جملتي مجمهرة عبيد بن الأبرص - جملتي منتقاة عروة بن الورد – جملتي مذهبة أحيحة بن الجلاح – جملتي مشوبة القطامي – ثلاث جمل ملحمة ذي الرمة – ثلاث جمل مرثية أبي ذؤيب الهذلي.

الثالث: جاءت الجملة الأطول في النص حاملة لأصل المعنى بشيء من التأويل، أي أن الارتباط بين الجملة الأطول وبين أصل المعنى في النص خفي، يحتاج إلى إنعام نظري، مثلما في جملة سمط طرفة بن العبد – جملة مشوبة النابغة الجعدي.

الرابع: بعض النصوص ذات الغرض الدلالي الواحد، وهو التهديد، لم يتشكل بناؤها

اللفظي من جمل طويلة تحتل مساحة من مكونات النص الدلالية؛ إذ لم تطل فيها الجمل لأكثر من ثلاث، ومن ثم فإن ارتباط هذه الجمل كان بباعث النغم أظهر منه بأصل المعنى. ويمكن القول - بتعبير آخر – إن غرض النص تطابق مع أصل المعنى فيه.

الخامس: خلت بعض النصوص من هذه الخاصية؛ إما لأن الجملة الأطول جاءت في معنى لا يتضمن أصل المعنى في النص، ويصعب تأول ارتباط بينها وبين أصل المعنى، كما في مجمهرة خداش بن زهير والمرقش الأصغر، وإما لأن الجملة الأطول حملت أصل المعنى، مثلها مثل غيرها من جمل النص القصيرة أو المحدودة الطول، كما في مرثيتي متمم بن نويرة، وعلقمة ذي جدن الحميري، وإما لتعدد الجمل الأطول، واشتراكها جميعًا في حمل أصل المعنى، مثل مذهبة قيس بن الخطيم.

وبإجمال .. يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

1- الجملة النحوية الطويلة هي البنية اللفظية الأكبر في نصوص الجمهرة.

2- تتنوع طرق بناء هذه الجملة لتشمل كل الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها الجملة القصيرة في النحو العربي.

3- تتنوع اتجاهات إطالة هذه الجملة الطويلة إلى: اتجاه الامتداد حيث تتوالد الجمل بعضها من بعض، واتجاه التفرع حيث تطول الجمل من أكثر من عنصر من عناصر الجملة القصيرة، واتجاه التعدد بالوظائف النحوية التي تتعدد كالخبر والنعت والعطف والحال.

4- يتسم بناء الجملة الطويلة في الجمهرة بعدة خصائص هي:

- قطع سياق تعدد الوظائف النحوية بجمل مستأنفة، ثم العودة لسياق التعدد.
- ارتباط بناء الجملة الطويلة بأصل المعنى في النص.
- تضافره مع بناء الصورة الشعرية، ومع بناء الأغراض والمقاصد الدلالية.

المبحث الثاني

بناء الجملتين

تتركز مشكلة هذا المبحث في تحديد المعنى بين الجملتين؛ استمراره أو انقطاعه، أي رصد العلاقات بين الجملتين المتعاقبتين باعتبارهما معًا وحدة من وحدات بناء الألفاظ في النص الشعري في الجمهرة، داخلةً – غالبا - في بناء وحدة أكبر من وحدات بناء الألفاظ، هي بناء الجملة الطويلة؛ ومن ثم يضم هذا المبحث العناصر التالية:

1- أنماط العلاقات بين الجملتين.

2- الفصل والوصل البلاغي.

3- صور العلاقات بين الجملتين في نصوص الجمهرة.

4- صور العلاقات بين الجملتين الطويلتين.

5- خصائص عامة لبناء الجملتين في نصوص الجمهرة.

1- أنماط العلاقات بين الجملتين:

يقتضي رصد أنماط العلاقات بين الجملتين تحديد الروابط أو العناصر التي تكوِّن العلاقة بينهما. ويمكن حصرها في ثلاثة:

الرابط النحوي - الرابط اللفظي - الرابط الدلالي.

فكل جملتين من جمل النص الشعري يربطهما أحد هذه العناصر الثلاثة، أو بعضها، أو جميعها. وعلى هذا فإن أنماط العلاقات بين الجملتين الناتجة عن وجود هذه الروابط تنقسم إلى:

1- علاقة لفظية نحوية دلالية.

2- علاقة نحوية دلالية.

3- علاقة لفظية دلالية.

4- علاقة دلالية.

أما صور هذه الأنماط، أي الأنواع التي تقع تحتها فهي على النحو التالي:

1-1 العلاقة اللفظية النحوية الدلالية:

وهي أقوى الأنماط الأربعة علاقة بين الجملتين؛ لاشتمالها على الروابط الثلاثة؛ الدلالية والنحوية واللفظية معًا. ويتمثل هذا النمط في:

- **جملة الحال المقترنة بالواو:** فقد اجتمع فيها الرابط النحوي المتضمن بالضرورة رابطًا دلاليًا، وهو وظيفة الحال المبينة لصاحبها. أما الرابط اللفظي فهو الواو، التي جيء بها للربط بين جملة الحال والجملة قبلها. يقول عبد القاهر الجرجاني، مفرقًا بين معنى الحال الجملة إذا جاءت عارية عن الواو، ومعناها إذا جاءت مقترنة بها: "ولما كان المعنى (في جملة الحال المقترنة بالواو) على استئناف الإثبات (إثبات الخبر في الجملة الأولى(احتيج إلى ما يربط الجملة الثانية بالأولى، فجيء بالواو كما جيء بها في قولك "زيد منطلق وعمرو ذاهب ... وتسميتنا لها "واو الحال" لا يخرجها عن أن تكون مجتلبة لضم جملة إلى جملة"[(1)]. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني هذه الواو في ربطها جملة الحال بما قبلها شبيهة بالفاء الرابطة للجزاء الذي ليس من شأنه أن يرتبط بجملة الشرط بنفسه نحو: إنْ تأتني فأنت مُكْرَمٌ[(2)].

وذكر السكاكي أن الأصل في جملة الحال أن تكون عارية عن الواو؛ "نظرًا إلى أن حكم الحال مع ذي الحال أبدًا نظير حكم الخبر مع المخبَر عنه ... والخبر ليس موضعًا لدخول الواو"[(3)]. ولما كان الإعراب إذا تناول شيئًا بدون الواو "كان ذلك دليلًا على تعلُّق هناك معنويٍّ، فذلك التعلق يكون مغنيًا عن تكلف تعلقٍ آخر". لما كان كذلك كانت الواو الداخلة على جملة الحال – وهي الحال إذا كانت جملة اسمية أو فعلية فعلها ماض أو مضارع – هي

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 214.

(2) انظر: السابق، ص 214- 215. وذكر ابن هشام في المغني، ج2، ص 109 أن مما يحتاج إلى رابط الجملة الواقعة حالًا، ورابطها الواو أو الضمير أو كلاهما.

(3) السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر (ت 626هـ) محمد: مفتاح العلوم، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ط2، 1411هـ = 1990م، ص 154.

رابط لفظي وليست أصلًا في هذه الوظيفة النحوية[1].

- **الجملة المقترنة بحرفين أحدهما للعطف والآخر زائد يؤدي معنى** كمعنى التوكيد أو الاستدراك: هذه الجمل اجتمعت فيها أيضًا الروابط الثلاثة، الرابط النحوي الدلالي المتضمن في وظيفة العطف، والرابط اللفظي الذي يؤدي دلالة مضافة، مثل: ولكنْ.

2-1 العلاقة النحوية الدلالية:

وهي العلاقة التي تتشكل من المعاني النحوية التي تؤديها الوظائف النحوية المختلفة، والتي تكتنف - بالضرورة - معنى دلاليًا. وتتمثل هذه العلاقة النحوية الدلالية في نوعين من الوظائف النحوية:

أ. الوظائف النحوية التي تصل بين الجمل بعمل العامل[*]: وتشمل: المفعول (المفعول به – المفعول لأجله) – الخبر المتعدد – الحال غير المقترنة بالواو – الحال المتعددة - النعت المتعدد.

ب. الوظائف النحوية التي تصل بين الجمل بالإتباع، وتشمل: التوكيد – البدل – عطف البيان – عطف النسق. والحروف التي تعطف الجمل هي: الواو – الفاء – ثم – بل – لكن – أو – إمَّا – أم [2].

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 154.

(*) استفدت هذا التقسيم للعلاقات النحوية بين الجمل إلى ناتج عن عمل العوامل وناتج عن الإتباع، من الشيخ محمد الطاهر بن عاشور في كتابه "موجز البلاغة"، دار أضواء السلف للنشر والتوزيع، الرياض، ط الأولى، 1426هـ = 2005م، ص 24. وإن كان الشيخ قد جعل عطف النسق قسمًا مستقلًا عن بقية التوابع؛ باعتبار الفارق بينهما، في أن التوكيد والبدل وعطف البيان هي - في الحقيقة - عين المتبوع في المعنى، في حين أن عطف النسق يكون المتعاطفان متغايرين، وإن كان يجمعها جميعًا أن قوة العامل قد انتهت دونها بأخذه من المعمولات ما يقتضيه معناه، فيُتوصل بالعامل إلى تلك الجمل – والمفردات - عن طريق الإتباع وعطف النسق. انظر: محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 24، والهامش رقم (1).

(2) أما حرفا العطف "حتى" ولا " فهما لعطف المفردات لا الجمل. قال ابن هشام في "حتى" أنها لا تعطف الجمل، وهو الصحيح؛ "لأن شرط معطوفها أن يكون جزءًا مما قبلها، ولا يتأتى ذلك إلا في المفردات". انظر: المغني، ج1، ص 114. وانظر في أن لا لعطف المفردات لا الجمل: عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ج3، ص 618-619.

3-1 العلاقة اللفظية الدلالية:

وهي العلاقة التي تربط بين جملتين برابط لفظي هو أحد حروف الاستئناف، وهي: الـواو - الفـاء - حتى - بل - ثم - ألا[1]، مع رابط دلالي يُدرك من سياق النص، ومن سباق الجملتين ولحـاقهما، كـما يـدرك من معنى حرف الاستئناف نفسه؛ إذ له معنى في نفسه وإن لم يكن له محل مـن الإعـراب. وهـذه العلاقـة هي أحد نوعي العلاقة الاستئنافية بين الجمل، والنوع الآخر هـو الاسـتئناف بـلا رابـط لفظـي، أي بـلا أداة استئناف، ويمثل النمط الرابع من أنماط العلاقات بين الجمل.

وقد ورد من حروف الاستئناف في الجمهرة: الواو - الفاء - حتى - بل. أما الواو والفاء الاسـتئنافيتان فتكونان أحيانًا عاطفتين لجملة كلام على جملة كلام أو مـضمون كـلام عـلى مـضمون كـلام آخـر، وهـو مـا يسميه العلماء "باب ضم جمل مسوقة لغرض إلى أخرى مسوقة لآخر، والمقصود بالعطف "المجموع" سـواء أكانا خبرين أو خبرًا وإنشاءً[2]. وأما "حتى" الابتدائية للاستئناف - إذا جاءت قبل جملة - فهي تفيد معنـى الغاية، أي أن ما بعدها غاية لما قبلها[3]، وهذا المعنى هو رابـط دلالي يعـرج بـالمعنى إلى مـسار آخـر، كـما سيأتي في النماذج. أما الحرف "بل" فقـد ذكـر ابـن هـشام أنـه "حـرف ابتـداء لا عاطفـة عـلى الـصحيح"[4]، وأنه إذا تلاها مفرد فهي عاطفة. لكـن د. عبـد الخـالق عـضيمة يـرى أنهـا تعطـف عـلى الجمـل[5]. وعـلى كـلا الـرأيين يظـل الـرابط الـدلالي للجملـة بعـدها بالجملـة قبلهـا هـو الإبطـال أو الانتقـال لغـرض آخـر،

(1) انظر: د. طارق المليجي ود. علاء رأفت: أنماط الجملة الاستئنافية ودلالتها في القرآن الكريم، دار النصر للطباعة والنشر، فرع جامعـة القاهرة، 1423هـ = 2003م، ص 8-13. ولم ترد نماذج للاستئناف بـ "ألا" في نصوص الجمهرة موضع التحليل.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 324.

(3) انظر: ابن هشام: المغني، ج1، ص 114، ود. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج 2، ص 115. وذكـر ابـن هـشام أن علة عدم عطفها للجمل "أن شرط معطوفها أن يكون جزءًا مما قبلها، ولا يتأتى ذلك إلا في المفردات". المغني، ج 1، ن ص.

(4) انظر: ابن هشام: المغني، ج 1، ص 103.

(5) انظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج2، ص 52.

وهو معنى "بل". أما "ثم" فلم ترد في النصوص موضع التحليل من الجمهرة إلا عاطفة، وأما "ألا" فليس لها نماذج في تلك النصوص.

4-1 العلاقات الدلالية:

وهي خاصة بالجمل المستأنفة (*). وتكون بين جملتين منفصلتين نحويًّا ولفظيًّا، خبريتين أو إنشائيتين أو مختلفتين، وهذه العلاقة لا تنفك عن الجملتين المتعاقبتين في النص الواحد، سواء أكانت العلاقة ظاهرة أم خفية، تحتاج إلى نظر وإعمال فكر كما يقول عبد القاهر الجرجاني. والعلاقات الدلالية بين هذه الجمل المستأنفة الخالية من أي رابط لفظي أو نحوي أكثر من أن تحصى؛ لأنها تتعدد بتعدد السياقات التي ترد فيها، وبحسب سباق الجملتين ولحاقهما.

ويمكن تقسيم الاستئناف إلى نوعين(*): الاستئناف البياني والاستئناف المحض.

(*) لا بد من التفريق بين الجملة الابتدائية والجملة الاستئنافية بأن الأولى هي المفتتح بها النطق فقط، وأن الثانية هي ابتداء لكلام بعد كلام، وليس كما قال ابن هشام (في المغني، ج 2، ص 46) بتساويهما، وأن إطلاق "الاستئنافية" أوضح؛ لأن الفعل "استأنف" يدل على ابتداء كلام بعد كلام سابق، أو منقطع عما قبله، فلا يقال مثلًا: استأنف كلامه بالحمد لله والصلاة على رسوله؛ بل يقال: ابتدأ كلامه بـ ...، ومن ثم فإن الجملة الابتدائية ينبغي أن تطلق على المفتتح بها النطق، أما المصدرة بالمبتدأ فهي ليست قسيمًا للابتدائية والمستأنفة؛ بل هي نوع في كل منهما، قسيم للجملة الفعلية. والمستأنفة ينبغي أن تطلق فقط على المنقطعة عما قبلها. وأهمية هذا التفريق أنه يصحح التوجيه النحوي لبعض الجمل المستأنفة. مثال ذلك توجيه الجملة بعد "ثم" في قوله تعالى:(قُلِ اللـهُ يُنَجِّيكُم مِّنْهَا وَمِن كُلِّ كَرْبٍ ثُمَّ أَنتُمْ تُشْرِكُونَ)الأنعام:64]؛ إذ يرى د. طارق المليجي ود. علاء رأفت أن "ثم" هنا حرف ابتداء، "أي يكون بعدها المبتدأ والخبر"؛ لأن اعتبار الجملة كذلك جعلهما يفسران معنى "ثم" على الابتداء، في حين أن اعتبارها مستأنفة بعد كلام يسمح بالنظر إلى وجه آخر للإعراب فيها، هو أنها معطوفة بـ "ثم" على مقول القول "اللـه ينجيكم منها"، وهو الصحيح. انظر: أنماط الجملة الاستئنافية ودلالاتها في القرآن الكريم، ص 13.

(*) قسم د. طارق المليجي ود. علاء رأفت أنماط الجملة الاستئنافية في القرآن الكريم إلى ثلاثة أنماط: استئنافية بحتة وبيانية وتعليلية. وقد انتفعت بتقسيمهما للنمطين الأولين، أما الثالث فلا أراه قسيمًا لهما لسببين؛ أولهما: أن معنى التعليل في الجملة يجعل لها وظيفة إعرابية هي المفعول لأجله. وقد ذكر د. حسني عبد الجليل في كتابه "إعراب النص"، ص 95 "أن الأصل في المفعول لأجله أن يكون مصدرًا مجرورًا باللام، وأن الجملة التي تصلح لها اللام هي جملة تعليلية في موضع نصب كالمفعول لأجله. والآخر: أن كثيرًا من النماذج التي ذكراها (ص 32 -33) ليس فيها معنى التعليل؛ بل لها مواقع إعرابية مختلفة بشكل واضح.

أولا: الاستئناف البياني:

ويسميه علماء البلاغة شبه كمال الاتصال، وفي التسمية إشارة واضحة إلى وجود صلة قوية - وإن لم تكن كاملة - بين الجملتين، كما أنه مفهوم بموجب معنى الاستئناف نفسه أن هذه الصلة هي صلة دلالية؛ إذ بينهما انقطاع نحوي. ويوضح د. محمد أبو موسى معنى الاستئناف البياني بأنه "استئناف جواب، وليس ابتداء كلام منقطع عن سابقه، كما يشعر بذلك لفظ الاستئناف. واستئناف الجواب هذا يتم به الكلام المنبثق من الجملة السابقة، التي هي كالأم لهذه الجملة، ولذلك تراها لا تستقل وإن طالت وتكاثرت فروعها وامتدت، فلا تكون محورًا وأصلًا في الكلام أو جذرًا من جذور معانيه ينبني عليه غيره"[(1)]. ويأتي هذا الاستئناف البياني في صورتين:

إحداهما: في حيز القول[(2)]، أو كما يسميها الشيخ الطاهر ابن عاشور "حكاية المحاورات"[(3)]. وتأتي في صورة: قال، قلت، قيل ... إلخ.

والأخرى: في حيز السؤال[(4)]، سواء أكان السؤال مذكورًا أم مقدرًا[(*)].

ثانيًا: الاستئناف المحض:

ويسمي علماء البلاغة بعض صوره "كمال الانقطاع"، وبعضها الآخر "شبه كمال الانقطاع". وهذا الاستئناف أغمض وأدق في إدراك العلاقة الدلالية بين جملتيه من

(1) د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 312.

(2) انظر: د. طارق المليجي ود. علاء محمد رأفت: أنماط الجملة الاستئنافية ودلالاتها في القرآن الكريم، ص 30.

(3) انظر: محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 25.

(4) انظر: د. طارق المليجي ود. علاء رأفت: أنماط الجملة الاستئنافية، ص 25. وتجدر الإشارة هنا إلى أن الجملة المستأنفة بالسؤال المقدر تأتي في حيز القول، كما في الأمثلة التي أوردها البلاغيون، وقد ذكرت هنا لأنها تقع في حيز السؤال، مع السؤال المذكور، الذي لم يذكر البلاغيون أن الجملة بعده من الاستئناف البياني أيضًا.

(*) أشار د. محمد أبو موسى إلى تفرقة عبد القاهر الجرجاني (في دلائل الإعجاز، ص 156) بين جواب السؤال المذكور وبين جواب السؤال المقدر، بأن الأول يكثر حذف الفعل في جوابه ويقتصر على الاسم وحده، بينما جواب السؤال المقدر لا بد من ذكر الفعل فيه. وأقول: إن علة هذا الفارق واضحة؛ لأن الفعل، أو المسند عمومًا قد سبق ذكره في السؤال المصرح به، أما في السؤال المقدر فإنه لا دليل عليه كما قال عبد القاهر؛ ومن ثم لزم ذكره.

الاستئناف البياني. وله عدة مواضع[1].

- **التعداد:** مثل قوله تعالى:(فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ {12/88} فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ) لغاشية:12-13].

- **التنبيه على عدم الإشراك في الحكم الإعرابي أو الحكم المعنوي.** مثال الأول: قوله تعالى:(قَالُواْ إِنَّا مَعَكْمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ {14/2} اللـهُ يَسْتَهْزِىءُ بِهِمْ)البقرة:14-15].

وقول الشاعر:

وتظنُّ سلمى أنني أبغي بها   بَدَلا، أراها في الضلال تَهيمُ

ومثال الثاني: مات فلان رحمه اللـه. والحكم المعنوي في الجملة الأولى هو الإخبار، فالعطف فيها جميعًا يؤدي إلى فساد المعنى، أو بتعبير البلاغيين سيؤدي إلى إيهام خلاف المقصود.

- **قصد إظهار انفصال الجمل واستقلالها:** مثل قوله تعالى:(إِنَّا كَاشِفُو الْعَذَابِ قَلِيلًا إِنَّكُمْ عَائِدُونَ {15/44} يَوْمَ نَبْطِشُ الْبَطْشَةَ الْكُبْرَى إِنَّا مُنتَقِمُونَ)الدخان:15-16].

والفارق بين هذه الصورة وصورة الفصل لإرادة عدم التشريك في الحكم الإعرابي أو المعنوي؛ أن ضابط عدم التشريك هو فساد المعنى مع العطف.

- **الاستطراد:** وهو خروج الشاعر من معنى يكون فيه إلى معنى غيره؛ لمناسبة بينهما، ثم يرجع إلى الأول ويقطع الكلام[2]، وقد أضفت هذا الموضع إلى مواضع الفصل؛ لأن المظهر النحوي لهذا الفصل جاء في القطع والاستئناف في سياق الجملة الطويلة من نصوص الجمهرة، ثم يعود الشاعر لسياق الجملة الطويلة. وهذا الاستطراد من ناحية أخرى هو طريقة من طرق بناء الدلالات الفرعية والمتفرعة - كما سيأتي في فصل

(1) ملخص من: موجز البلاغة، ص 25، 27، 28، والشيخ أحمد الدمنهوري: شرح حلية اللب المصون على الجوهر المكنون لسيدي عبد الرحمن الأخضري، مكتبة الحلبي، الطبعة الثانية، 1370هـ = 1950م، ص 68 – 69.

(2) انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: 1402هـ = 1982م. ج 1، ص 458. وقد أورد حدَّ صاحب الإيضاح له بأنه: "الانتقال من معنى إلى معنى آخر متصل به، لم يقصد بذكر الأول التوصل إلى الثاني". انظر: ن. ص.

الدلالة. ويختلف هذا القطع والاستئناف عن القطع والاستئناف البياني الذي هو (يحمي) عنده الكلام، والذي سماه عبد القاهر القطع والاستئناف بأن هذا الاستطراد يكون لمعنى متفرع أو فرعي، ولا يتجاوز الجملتين على الأكثر، ويكون بحذف المبتدأ أو بجملة فعلية، أما البياني فيبدأ معنى جزئيًّا، ولا يعود للمعنى الأول، وتطول جملته طولًا ما، ولا يكون بناؤه النحوي إلا بالجملة المحذوفة المبتدأ.

وتجدر الإشارة - في هذا السياق - إلى أن كمال الانقطاع بين الجملتين، والذي وصف به البلاغيون الفصل لاختلاف الجملتين خبرًا وإنشاء، أو لفقدان الجامع بينهما، لا يعني الانفصال الدلالي؛ إذ بينهما من الروابط الدلالية والنحوية أحيانًا مثل ما بين الجملتين المتفقتين إذا جاءتا منفصلتين؛ فالوقوف عند علة الفصل أنها لاختلافها خبرًا وإنشاءً "لا يحلل الأسلوب، ولا يقف على ما بينه من روابط، مع أننا نجد الروابط متينة وحية بين هاتين الجملتين"[1].

2- الفصل والوصل البلاغي:

يلتقي هذا التصنيف لأنماط العلاقات بين الجملتين مع مبحث الفصل والوصل في علم البلاغة العربية، وهو المبحث السابع من مباحث علم المعاني الثمانية، والذي يتناول – كما هو معروف – مسائل العطف بالواو وتركه بين جملتين، الأولى منهما ليس لها محل من الإعراب.

وقد حدد البلاغيون العرب مواضع الفصل والوصل بين الجمل على النحو التالي:

أولًا: وجوب الفصل في المواضع التالية:

– إذا نزلت الجملة الثانية من الأولى منزلة البدل أو التوكيد أو عطف البيان؛ لأنها حينئذ تكون عين الأولى؛ إما في المعنى كجملة البدل، أو في محصل الفائدة كالتوكيد وعطف البيان. ويسمى كمال الاتصال.

– إذا اختلفت الجملتان خبرًا وإنشاء؛ لأن الخبر لا يعطف على الإنشاء، والعكس. وعند عدم وجود جامع بين الجملتين، أي عدم وجود مناسبة بينهما في المعنى أو السياق.

(1) انظر: د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 320، وانظر أيضًا ص 297.

ويسمى كمال الانقطاع.

- إذا أوهم العطف خلاف المعنى المراد. ويسمى شبه كمال انقطاع.

- عند إرادة عدم تشريك الثانية مع الأولى في الحكم[1].

ثانيًا: وجوب الوصل: ويكون[2]:

- حين إرادة تشريك الجملة الثانية مع الأولى في الحكم الإعرابي أو المعنوي. ويكون ذلك حين تتفقان خبرًا وإنشاءً، لفظًا ومعنى، أو معنى، مع وجود الجامع أو المناسبة بينهما.

- إذا أوهم الفصل خلاف المقصود.

والجدول التالي يوضح الفارق بين مواضع الفصل والوصل في التراث البلاغي وبين مجمل علاقات الجمل:

(1) جمع الشيخ محمد الطاهر بن عاشور بين هذا الموضع من مواضع الفصل وبين سابقه بأن كليهما الفصل فيه للتنبيه على عدم مشاركة الثانية للأولى، لا في الحكم الإعرابي، مثل قوله تعالى:(قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ {14/2} اللّهُ يَسْتَهْزِىءُ بِهِمْ)[البقرة: 14-15]، ولا في الحكم المعنوي، مثل الإخبار في قوله: مات فلان رحمه الله، ومثل القصر في قوله تعالى:(إِنَّمَا أَنتَ مُنذِرٌ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ {7/13} اللّهُ يَعْلَمُ مَا تَحْمِلُ كُلُّ أُنثَى)الرعد:8]. انظر: موجز البلاغة، ص 27-28.

وذكر الشيخ علي صقر (في: شرك الآمل لصيد شوارد المسائل في المعاني والبيان والبديع. مطبعة الحلبي، 1357هـ = 1938م، ص 29-30) أن عدم إرادة تشريك الثانية مع الأولى في الحكم في مثل قوله تعالى: :(قَالُواْ إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِؤُونَ {14/2} اللّهُ يَسْتَهْزِىءُ بِهِمْ) [البقرة: 14-15] يسمى "التوسط بين الكمالين مع قيام مانع"، في حين هي من شبه كمال الانقطاع، كما ذكر د. أبو موسى في دلالات التراكيب، ص 316، أن البلاغيين أشاروا إلى أن أمثلة شبه كمال الانقطاع يمكن أن تكون من شبه كمال الاتصال (إجابة سؤال مقدر)؛ ومن ثم يبقى شبه كمال الانقطاع بابًا فارغًا من الشواهد، وهذا ما يرتضيه.

(2) ملخص من: الشيخ علي صقر: شرك الآمل، ص 28- 31. محمد الطاهر بن عاشور عاشور: موجز البلاغة، ص 24- 29. الشيخ أحمد الدمنهوري، ص 68- 70. عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، 1417هـ = 1997م، ج2، ص 56، 73.

مجمل العلاقات بين الجمل	الفصل والوصل
1- العلاقات اللفظية النحوية الدلالية:	
- الواو المقترنة بجملة الحال.	- اقتران جملة الحال بالواو.
- حرف الاستئناف المقترن بواو العطف والجملة المعطوفة.	————
2- العلاقات النحوية الدلالية:	
- عمل العامل: المفعولية، الخبر، الحال، النعت المتعدد.	————
- الاتباع.	- الفصل لكمال الاتصال.
- عطف النسق.	- الوصل: عطف الجملة بالواو على الجملة التي لها محل من الإعراب والتي ليس لها محل من الإعراب.
3- العلاقات اللفظية الدلالية:	
- الاستئناف بالحروف.	————
4- العلاقات الدلالية:	
- الاستئناف بلا حروف.	- الفصل بين الجملتين.

بالنظر إلى هذا الجدول يلاحظ ما يلي:

1- منظور مجمل العلاقات بين الجمل أشمل من الفصل والوصل البلاغي؛ باعتبار شمول بناء النص الشعري لكل أنماط وصور العلاقات بين الجمل، لا المعطوفة بالواو والمفصولة فقط.

2- ما ذكره البلاغيون في مبحث الفصل والوصل هو الأحوال التي تقتضي الفصل والوصل بين الجملتين؛ ولذلك نجد أن هذه "الأحوال" التي يكون لها الفصل والوصل تكون لـ:

المتكلم: مثل كمال الانقطاع لطروء حديث غير ما كان فيه المتكلم، وهو موضع للفصل.

المخاطب: مثل الفصل حتى لا يوهم العطف خلاف المقصود والعكس. وفي الاستئناف البياني أو ما يسمى بشبه كمال الاتصال.

النص: مثل كمال الانقطاع للخبرية والإنشائية ولعدم وجود الجامع، وكما في الوصل لإرادة التشريك في الحكم.

أما أنماط وصور العلاقات بين الجملتين فهي مقتضيات هذه الأحوال.

3- إذا كان النحاة قد تناولوا أحكام العطف ولم يتكلموا في أحكام ترك العطف، كما ذكر محمد الطاهر ابن عاشور؛ معللا بذلك مجيء مبحث الفصل والوصل ضمن مسائل علم البلاغة وهو أعلق بعلم النحو[1] - فإن البلاغيين لم يستوفوا القول أيضًا في العلاقات الدلالية التي تبقى رابطًا بين الجمل بعد انقطاع وظيفة العطف النحوية بينهما؛ باعتبار هذه الدلالات لبنات وعناصر بنائية في النص[2]. ومن ثم يبقى نمط العلاقات اللفظية الدلالية ونمط العلاقات الدلالية بين الجمل مواضع خصبة - ما تزال - للنظر النقدي في فهم العلاقات الدلالية وطرق بنائها في النص.

4- اعتبار وجود علاقة دلالية ظاهرة أو خفية بين كل جملتين متعاقبتين أصلًا في تحليل بناء الدلالة يفتح الباب للنظر في الأحكام المعنوية التي تشارك فيها الجملة المعطوفة بالواو الجملةَ التي لا محل لها من الإعراب، والتي كانت سبب كلام عبد القاهر الجرجاني في مسألة الفصل والوصل بين الجمل.

ويلاحظ أن جهود البلاغيين القدماء توفرت على تنظير مسائل الفصل والوصل وضبطها، ولم تعمق النظر في بحث هذه الأحكام المعنوية. وهو موضع خصب أيضًا للنظر النقدي كالسابق. ومما يؤكد ثراء هذه المواضع من بحث العلاقات الدلالية بين الجمل إشارة البلاغيين إلى

(1) انظر: موجز البلاغة، ص 24- 25 هامش 1.

(2) أشار د. أبو موسى إلى شيء من هذا في حديثه عن شبه كمال الانقطاع، وأن الوصل في هذه الجمل يلبس المعنى، فذكر أن كلام البلاغيين في هذه الشواهد "ليس إلا تفسيرًا لسقوط الواو، وليس فيه كشف عن علاقة هذه الجملة بالتي قبلها". انظر: دلالات التراكيب، ص 316.

صعوبة مبحث الفصل والوصل؛ لأنه بحث في هذه العلاقات أو في المعنى، وهو ذروة سنام تحليل النص.

3- صور العلاقات بين الجملتين في نصوص الجمهرة:

سبقت الإشارة إلى أن العلاقات بين الجملتين لا تخرج إجمالًا عن أربعة: اتصال لفظي نحوي دلالي - اتصال نحوي دلالي - اتصال لفظي دلالي – اتصال دلالي. وأن الانفصال النحوي اللفظي الدلالي يكاد لا يوجد في نصوص الجمهرة. وفيما يلي عرض لنماذج شعرية من نصوص الجمهرة تحققت فيها صور هذه الأنماط من العلاقات:

1-3 العلاقة اللفظية النحوية الدلالية:

وتكون بين الجملتين بينهما رابط لفظي هو حرف من حروف المعاني غير عامل، ورابط نحوي هو وظيفة العطف مع رابط دلالي متضمن في الوظيفة النحوية بالضرورة. وقد جاءت هذه العلاقة في صورتين؛ الأولى: اجتماع واو العطف مع جملة الحال. والثانية: اجتماع وظيفة العطف – وأداتها الواو – مع حرف من حروف المعاني.

ومن نماذج اجتماع واو العطف مع جملة الحال قول الشماخ بن ضرار الذبياني في مشوبته:

16- وصَدَّتْ صُدودًا عن ذَريعةِ عثْلَبٍ   ولا بنيْ عِياذٍ في الصدور حَزَائِزُ[1]

جاءت الجملة الثانية "ولا بني عِياذٍ في الصدور حزَائِزُ" حالًا من فاعل "صدت" وهو الأتن الوحشية وحمارها، والمعنى: ولا بني عِياذٍ في الصدور حِزَائِزُ منها؛ لأنها استطاعت بقيادة حمارها الفذ النبيل، أن تنجو من بائقة الصياديْن أيضًا، كما نجا بها من بوائق سابقة ولاحقة، وخلفتهما يغلي صدراهما غيظًا من فواتها.

وقد رُبطت جملة الحال "ولا بني عياذ" بجملة "وصدت ..." قبلها بهذا الرابط الدلالي الذي أوجدته الوظيفة النحوية. كما رُبطت أيضًا بالرابط اللفظي هنا، وهو واو العطف.

(1) د. الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 828. و"الذريعة: جملٌ يختل به الصيدُ، يمشي الصياد إلى جنبه فيستتر به ويرمي الصيد إذا أمكنه، وذلك الجمل يُسَيَّبُ أولًا مع الوحش حتى يألفه". وعثلب: اسم رجل. وابنا عياذ: قانصان مشهوران. والحزائز: جمع حزازة وهي الغيظ في الصدر. انظر: ن ص هامش 1.

ومـن نمـاذج اجـتماع أداة الاسـتئناف مـع الوظيفـة النحويـة العطـف، قـول أحيحـة بـن الجـلاح في مذهبته[1]:

2. ولـــــو أنِّي أشــــا لنعِمـــــتُ بـــــالًا وبــــاكرني صَـــــبوحٌ أو نَـــــشيلُ

3. وَلاعَبَنـــــي عَـــــلى الأَنمـــــاطِ لُعـــــسٌ عَـــــلى أَفـــــواهِهِنَّ الزَنجَبيــــلُ

4. ولكنــــــيِّ جَعلـــــت إزاي مـــــالي فأُقِلـــــلُ بعـــــد ذلـــــك أو أُنيـــــلُ[2]

فجملة "ولكنيِّ جُعلتُ ..." مربوطة بالجملة قبلها "ولو أنِّي أشا ..." بثلاثة روابـط: لفظـي: هـو حـرف الاستدراك والتوكيد "لكنَّ" الذي رفع توهم اختيار الشاعر للتنعم عن قيامه بـأمر مالـه[3] [*]. نحـوي دلالي: بواو العطف التي تعطف جملة "لكنـي جُعلـت ..." عـلى جملـة "لـو أني أشـا ..." المعطوفـة بـدورها عـلى الجملة الابتدائية في أول النص "لهوت عن الصبا"، والتي شاركتها في الحكم المعنوي – دون الإعراب؛ لأنها لا محل لها منه – وهو الابتداء بالانشغال عن الـلـهو، وأنه أصل ثابت في طبعه لا مستأنف بعد أن كـان لهـوٌ منه، فعطفت الجملة "لكنيِّ جعلت" على نفس هذا الحكم المعنوي. ويؤكد هذا المعنـى المخالفـةُ الواقعـة بين المعنى قبل "لكنَّ" والمعنى بعدها، ومن توكيد هذه المخالفة المستمدة من معنى "لكنَّ".

---

(1) أحيحة بن الجلاح: شاعر جاهلي، كان سيد الأوس. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 657.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 658.

(3) قال ابن هشام في المغني ج1 ص 225 إن معنى الاستدراك في "لكنَّ" "أن تنسب لما بعدها حكمًا مخالفًا لحكم ما قبلها"، وأنـه "رفـع ما يتوهم ثبوته".

(*) لكنَّ ولكنْ الخفيفة كلاهما حرف استدراك، يأتي بعد الجملة في الإيجاب والنفي، أي الجملة قبلهما يجوز أن تكون مثبتة أو منفية، والثانيـة منهما تعطف المفرد بعد النفي. وقد تأتي معهما الواو فتكون عاطفة، ويكون معناهما معها للاستدراك فقط. والخفيفة تعطـف جملـة على جملة إذا جاءت من غير الواو، أما المشددة فتعمل عمل "إنَّ" إذا جاءت من غير واو وتكون للاستدراك. ولم تأت في القرآن الكـريم إلا بالواو. انظر: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج2 ص 488-489.

ومن نماذج هذه العلاقة أيضًا قول مالك بن الريب التميمي في رثائه نفسه[1]:

12. تَـذَكّرْتُ مـن يَـبْكي عـليّ، فلـمْ أَجِـدْ   سِـوَى الـسَيْفِ والـرّمحِ الرُّدَينـيّ باكيـا

13. وَأَشْــقَرَ خِنْذِيــذٍ يَجُــرّ عِنَانَــهُ   إلى المــاء، لم يــتْرُكْ لَــهُ الــدهْرُ ســاقيا

14. ولَكِــنْ بِــأَطْرَافِ الــسُّمَيْنَةِ نِــسْوَةٌ   عَزيــزٌ عَلَــيْهِنّ، العــشيّةَ، مــا بيــا[2]

فجملة "ولكنْ بأطراف السمينة نسوة" مرتبطة بجملة "فلم أجدْ ..." - المعطوفة بالفاء على جملة "تذكرتُ ..." – بثلاثة روابط أنتجت ثلاث علاقات:

الأولى: الرابط اللفظي: وهو حرف الاستدراك "لكنْ" الذي خالف المعنى بعده - وهو وجود نسوة بالسمينة يأسيْنَ لما أصابه - المعنى قبله وهو انتفاء وجود من يبكي عليه غير سيفه ورمحه وفرسه.

الثانية: الرابط النحوي: وهو عطف جملة "ولكنْ بأطراف السمينة نسوة" على جملة "فلم أجد" بحرف الواو، وقد شاركتها في الحكم المعنوي، وهو إثبات وجود من يتذكره بعد النفي في الجملة قبلها، وهذا الحكم مستفاد من معنى "الاستدراك" في "لكن".

الثالثة: الرابط الدلالي: والذي شكلته العلاقة النحوية بين الجملتين مع الاستدراك على معنى الأولى منها، فكانت العلاقة الدلالية هي اشتراك النسوة مع السيف والرمح والفرس في تذكره.

2-3 العلاقة النحوية الدلالية:

وتشمل كما سبق: الجمل الواقعة تحت تأثير العامل - جمل الاتباع - جمل عطف النسق.

(1) مالك بن الريب التميمي: شاعر إسلامي أموي، من الظرفاء الفتاك، نشأ في بادية البصرة، هجا الحجاج فطلبه، فهرب وقطع الطريق مدة، ثم استصحبه سعيد بن عثمان في غزو خراسان. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 759.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 761. والخنذيذ: الطويل من الخيل. انظر: هامش (5) ن ص.

أ- الجمل المتصلة نحويًّا بما قبلها بتأثير العامل:

- **جملة الحال:** ولها عدة صور في نصوص الجمهرة.

– **منها جملة الحال المفردة:** مثل قول القُطامِيُّ في مشوبته واصفًا الدِّمن التي غيرتها الأعصر الأُول[1]:

3- صافتْ تَمَعَّجُ أعناقُ السُّيولِ به   من باكرٍ سَبطٍ أو رائح يَبِلُ[2].

فجملة "تمعج أعناق السيول" حال من فاعل "صافت"، يصف انهمار السيول الصائفة، تتعرج مساربها بين بقايا الآثار من هذه الديار.

– **ومنها الحال الجملة الاسمية:** مثلما في قول الشماخ بن ضرار الذبياني في مشوبته، يصف مرحلة من مراحل رحلة الحمار الفذ النبيل بأتنه، عابرًا بها طريقًا وعرة خشنة، حتى أوردها الماء، فنهلت منه على عجل تخوفًا:

46- فأوردهُنَّ المَوْرَ، موْرَ حمامةٍ   على كل إجْرِيَّائها هو رائز[3].

فجملة "على كل إجريائها هو رائز" جملة حال من فاعل "أوردهن"، تصف قيادة هذا الحمار الوحشي لأتنه قيادة رائدةً لمواطن البقاء؛ مدافعةً عنها ضد بوائق الفناء، مسلحة بخبرة عميقة بطبائع مَنْ تقود، تهيؤها لرشادة هذه القيادة.

– **ومنها الحال المتعددة:** مثل قول بشر بن أبي خازم الأسدي في مفتتح جمهرته[4]:

(1) القطامي، عُمير بن شُييم: شاعر إسلامي مقل مجيد، كان نصرانيًّا فأسلم، وهو ابن أخت الأخطل الشاعر النصراني. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 803.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 804. وصافت: هطلت صيفًا، وتمعَّج: تلوى. وأعناق السيول أوائلها. والباكر السبط: السحاب الممطر في البكور، والرائح الذي يبل: السحاب الممطر بشدة عشيًّا. انظر: ن ص هامش 2.

(3) هذه هي رواية الديوان للبيت، آثرتها على رواية الهاشمي: وروَّحها في المور مور حمامة على كل إجريائهنَّ هْوَ آبز؛ لثقل نطق الهاء ساكنة في "هو" بعد النون المشددة في "إجريائهن". وروحها أو أراحها من الترويح أو من الإراحة. والمور: الطريق، ومور حمامة ماء لبني سعد بن بكر بن هوازن، والإجرياء: العادة والوجه الذي تأخذ فيه وتجري عليه. والرائز: المختبر المجرب. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 835، هامش 4.

(4) بشر بن أبي خازم الأسدي شاعر فارس فحل جاهلي قديم. عده ابن سلام في الطبقة الثانية من فحول الجاهلية.انظر: د. الهاشمي: الجمهرة ج1 ص507.

1- لمـــن الـــديارُ غَـــشيتُها بـــالأَنْعُمِ تبـــدو معالمُهـــا كَلَـــوْنِ الأرقَـــمِ

2- لعبـــتْ بهـــا ريـــحُ الـــصبا فَتَنكَّـــرَتْ إلا بقيَّـــــةُ نُؤْيِهـــــا المتهـــــــدِّم(1)

فالجمل الثلاثة "غشيتُها، تبدو معالمها، لعبت بها ريح الصبا" ثلاثة أحوال متعـددة لـصاحبها "الـديار" المبتدأ المؤخر في الجملة الابتدائية. تصف أحوال الديار؛ إذ أتاها الـشاعر بـالأنعم، فبـدت آثارهـا الباقيـات الدالة عليها كلون الحية المنقط بالسواد والبياض، بعد أن غيرتها ريح الصبا المتعاقبة عليها. والأحوال الثلاثة يربطها بجملة الابتداء ضمير المفعول به في الأولى وضمير الإضـافة في الثانيـة، والـضمير المجـرور في الثالثـة، العائدة جميعًا على الديار، فتتابع الأحوال يصف إتيانه الديار، وكيف وجدها، وسبب الحـال التـي وجـدها عليها.

ومنها الحال المركبة: وهي جملتان حاليتان صاحب الثانية منهما عنصر مـن عنـاصر الأولى؛ ومـن ثـم فهي أكثر إحكامًا في التركيب من صور الأحوال السابقة. من نماذج هـذا البنـاء المحكـم للجملتـين قـول ذي الرمَّة في ملحمته، يصف ذروة صراع الثور الوحشي مع كلاب الصائد بعد أن انتفـضت نفـسُه خزيًـا مـشوبًا بالغضب أن يفر من ميدان الصراع:

92- فكفَّ مِنْ غرْبهِ والغُضْفُ يسمعها خلف السَّبيبِ من الإجهاد تَنْتَحِبُ(2)

فالجملتان "والغضف يسمعها ... تنتحب" جملتان حاليتان؛ تصور الأولى حال الثور في عَدْوه إذ يقرع أذنيه صوت انتحاب الغضف خلف ذَنَبه، أي أنها كانت على مقربة شديدة منه، وجملة الحال الثانيـة تـصف الغـضف نفسها وهي تنتحب، وقد اقتربت جدًّا من الثور، حتى إنها أصبحت خلف ذيله مباشرة، وقد نال منها الجهد مـن طول الصراع. فصاحب الحال في الجملة الأولى هو فاعل "كفَّ"، ويربط جملة الحال بجملة "كـفَّ" الـواو وضـمير الفاعـل في "يـسمعها"، في حـين أن جملـة الحـال الثانيـة "تنتحـب" صـاحبها "الغـضف"، وهـي عنـصر المبتـدأ في

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 508. والأنعم: موضع، والأرقم: الحية المنقط لونها. والنؤي: حفيرة تحفر حول الخباء؛ لـئلا يتـسرب المـاء إليه، أو حاجز يمنع الماء من دخول البيت. انظر:
ص 507 هامش 2،4، ص 508 هامش 1.

(2) الهاشمي: السابق، ص 96. والغرب: حدة العدو، والغُـضْفُ: الكـلاب المـسترخية الآذان، والـسبيب: الـذنب، وتنتحـب: تعـوي. انظـر: السابق، ن ص، هامش 2.

جملة الحال الأولى، ويربطها بجملة الحال قبلها ضمير الفاعل في "ينتحب" الذي يعود على الغضف.

جملة المفعول به: ومن صوره: جملة مقول القول - جملة جواب النداء – جملة جواب الدعاء – جملة جواب القسم إذا كان القسم فعلًا(*).

من نماذج جملة مقول القول التي سدت مسد المفعول به قول طرفة بن العبد في سمطه بعد أن استفرغ وصف ناقته:

42- عَلى مِثلِها أَمضي إِذا قالَ صاحِبي   أَلا لَيتَني أَفديكَ مِنها وَأَفتَدي[1]

فجملة "أَلا لَيتَني أَفديكَ مِنها" بعد جملة "قال صاحبي" سدت مسد المفعول به.

(*) يمكن التفريق داخل دائرة الإنشاء الطلبي التي حددها البلاغيون أنها: الأمر – النهي – الدعاء – النداء – القسم، (وهو من الإنشاء غير الطلبي كما ذكر الطاهر بن عاشور)، والتي قد تأتي صيغتها من جملتين، بين نوعين منها من حيث جملة جوابه: النوع الأول: طلب له جزاء، ويضم الأمر والنهي، وجوابهما مجزوم (ذاكر تنجح – لا تعص اللـه تدخل الجنة). النوع الثاني: طلب جوابه يسد مسد المفعول به، ويضم الدعاء والنداء والقسم إذا كان فعلًا (ربنا اغفر لنا ذنوبنا - يا محمد، أقبل – أقسم لأدافعن عن الحق). وقد ذكر د. عبد الخالق عضيمة أن الأفعال المئولة بمعنى القول مثل: وصى – نادى – تأذن - شهد – دَعَوُا – عاهد، يكون ما بعدها إما معمولًا لها؛ لأنها بمعناه، أو معمولًا لقول مقدر بعدها. [انظر: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج1، ص 484، ج11 ص 272- 273.]. وعدَّ د. حسني عبد الجليل جملة جواب القسم في موضع الخبر، وهي جملة عدَّها النحويون من الجمل التي لا محل لها من الإعراب. وقد عدَّها د. حسني كذلك؛ باعتبارها جملة تامة في موضعها، متممة للمعنى، فهي عمدة أو نظير للعمدة؛ ومن ثم لها محل من الإعراب. [د. حسني عبد الجليل يوسف: إعراب النص، دراسة في إعراب الجمل التي لا محل لها من الإعراب، ص 32]، لكني أرى أن جملة جواب القسم الذي جاء فعلًا، وجملة النداء، كلاهما في موقع المفعول به وليس في موضع خبر؛ لأن مضمون كل من القسم والنداء هو القول. ويكون الفعل في جملة القسم هو العامل في جملة الجواب، وتكون أداة النداء المئولة بفعل هي العامل في جملة النداء.

ويلاحظ أن د. عضيمة لم يذكر جملة جواب النداء في الجمل التي ليس لها محل من الإعراب مثلما فعل في جملة القسم. كما أنه اكتفى بذكر نماذج لها، ولم يذكر حكمها الإعرابي حين تكلم عن "ما الذي ولي المنادي في القرآن". [انظر: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج3، ص 532- 534]، على الرغم من أنه ذكر الفعل "نادى" ضمن الأفعال التي أجريت مجرى القول. ويلاحظ أنه أيضًا في قوله تعالى:(دَعَوُا اللـهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ)يونس:22]، أن القسم محذوف، وأن هذا القسم وما بعده محكي بالقول أي قائلين، أو أجرى "دعوا" مجرى "قالوا"؛ لأنه نوع من القول [انظر: د. عبد الخالق عضيمة: السابق ج11 ص 273]، وهذا يعني أن جملتي النداء والقسم عنده في موقع المفعول به.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 343.

ويقول عروة بن الورد، ناقلًا عتاب زوجته له على كثرة غاراته وتعريض نفسه للمهالك:

5- تَقولُ لَكَ الوَيلاتُ هَل أَنتَ تارِكٌ   ضُبُوءًا بِرَجلٍ تارَةً وَبِمِنسَرِ [1]

فالجملة الإنشائية "لك الويلات" سدت مسد المفعول به لـ "تقول"، ثم شاركتها الجملة الإنشائية الثانية "هل أنت تارك ..." في هذا الحكم الإعرابي، لكن بلا عاطف[2].

ومن صور جملة مقول القول التي سدت مسد المفعول به جملة جواب النداء في قول مالك بن الريب التميمي:

44- فَيا راكِبًا إِمّا عَرَضتَ فَبَلِّغَنْ   بني مالك والرَّيبِ أَلا تَلاقِيا[3]

فالجملة الشرطية "إما عرضت فبلغن ..." - وهي جملة جواب النداء - سدت مسد المفعول به لأداة النداء "يا" المئولة بالفعل "أنادي"، والذي هو مُجْرًى مجرى القول. فهذه العلاقة النحوية بين الجملتين هي الصورة اللفظية للعلاقة الدلالية بينهما.

ومثله أيضًا قول طرفة بن العبد في سمطه، خالطًا فخره بنفسه وتعداد مآثره برؤيته للحياة والموت، التي لا تنفك حتى عن هذا الموطن المفعم بالحياة:

58- ألا أيّهذا اللائِمي أحْضُرَ الوَغَى   وَأَنْ أَشْهَدَ اللَّذاتِ هل أنتَ مُخلدِي؟[4]

جملة الاستفهام "هل أنت مخلدي" في محل المفعول به لأداة النداء "أيُّ" المئولة بفعل أجري مجرى القول.

– جملة جواب القسم إذا كان القسم فعلًا: وهي من صور جملة مقول القول التي سدت مسد المفعول به أيضًا، مثل قول طرفة بن العبد في سمطه واصفًا مِرفَقَيْ ناقته

(1) الهاشمي: الجمهرة. ج1، ص 570. والضبوء: التخفي للوحوش. والرَّجْل والرَّجَّالة: الجماعة. والمِنْسِرِ: من الخيل ما بين الثلاثين إلى الأربعين. انظر هامش رقم 3.

(2) ذكر د. محمد أبو موسى أن التشريك في المحل الإعرابي قد يكون بلا عاطف؛ لأن قولهم "إذا أردت التشريك عطفت" ليس معناه لزوم العطف، بل معناه إذا لم ترد التشريك لا تعطف؛ لئلا يوهم العطف خلاف ما تريد. انظر: دلالات التراكيب، ص 284- 285.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 766.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 438.

المستقيمين المفتولين في إحكام:

22- كقنطرةِ الرُّوميِّ أقْسَمَ ربُّها لتُكْتَنَفَنْ حتى تُشادَ بقَرْمَد[1]

فقد شبهها بالجسر الذي أقسم صاحبه، وربما قصد صانعه؛ ليحيطه من كل جانب بالحجارة الصلبة حتى يكون بناؤه أحكم. فجملة "لتكتنفن" هي جواب القسم للفعل، أجريت مجرى القول. فاتصلت الجملة بعدها بها اتصالًا نحويًّا بالمفعولية، ودلاليًّا بإجابة القسم. ويمكن أن تكون الجملة مقول قول محذوف تقديره "قائلًا".

- ومثل قوله أيضًا في سمطه منافحًا عن مناقبه، ومنها نشاطه وذكاؤه، ثم شجاعته ضد ظلم ابن عمه، الذي يسأله الشكر على ما لم يفعل:

88- فآليتُ لا ينفكُّ كَشْحي بِطانةً لِعَضْبٍ رقيقِ الشفرتين مُهنَّدِ[2]

جملة "لا ينفك كشحي بِطانةً" هي جواب قسم للفعل "آليت"، ترتبط بها دلاليًّا؛ لأنها المقسم عليه، أن لا يفارق سيفه القاطع رقيق الشفرتين متقن الصنعة، وترتبط بها نحويًّا؛ لأنها سدت مسد المفعول به للفعل "آليت" الذي أجري مجرى القول[*].

– الجملة التي سدت مسد المفعول لأجله: وهي من الجمل الواقعة تحت تأثير العامل النحوي للجملة قبلها، وارتبطت هي بها عن طريق امتداد هذا التأثير إليها، فكانت العلاقة الدلالية بينها وبين الجملة قبلها علاقة السببية، والتي بنيت بها مع ما قبلها بناء نحويًّا، هو وظيفة المفعول لأجله.

من نماذج هذا البناء النحوي الدلالي قول مالك بن الريب في مرثيته السابقة:

6- أَجَبْتُ الهَوَى لَمّا دَعَاني بِزَفْرَةٍ تَقَنّعْتُ مِنْهَا، أنْ أُلامَ، ردائيا[3]

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 427. والقنطرة: الجسر، وربُّها: صاحبها. وهو الرومي. ولتكتنفن: يحاط بها وتؤخذ من كل ناحية حتى تُرفع وتشاد. والقرمد: الحجارة الصلبة. انظر: السابق. ن ص. والهامش 2 منها.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 447. وآليت: حلفت، والكشح: الجنب أو الخاصرة، والبطانة: خلاف الظهارة (أي جانب السيف مما يلي البطن)، والمهنَّد: المنسوب للهند (أي المتقن الصنعة). انظر ص 447 هامش 1.

(*) لم أجد نماذج لجملة الدعاء التي تسد مسد المفعول به.

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 760.

جملة "أن ألام" مرتبطة ارتباط العلة بجملة "تقنعت منها"؛ فهي مئولة بمصدر مفعول لأجله، يبين سبب الفعل "تقنعت".

– جمل الخبر المتعدد والنعت المتعدد: وتكفتي الدراسة بما ورد منها في مبحث بناء الجملة الطويلة؛ إذ فيه كفاية للتمثيل على هذا النوع من الجمل التي ترتبط بالجملة قبلها بتأثير العامل النحوي.

ب- الجمل المتصلة بما قبلها:

علاقة الإتباع: وهي من صور العلاقة النحوية الدلالية بين الجملتين، وتشمل الجملة التي تأتي بعد الجملة، فتكون توكيدًا لها، أو بدلًا منها، أو معطوفة عليها عطف بيان. وهي جميعًا مما يصف الجملة أو النص إذا امتدت إلى عدد من جمله بوصف الإطناب[1]. والفارق الدلالي بين هذه العلاقات النحوية الثلاثة هو أن في التوكيد تقوية للمعاني وتقريرًا لها، وفي البيان كشف للمعنى بعد غموض كان ملفوفًا به الكلام، وفي المنزلة (منزلة البدل) تفصيل وتنصيص[2].

(1) من بين وسائل الإطناب التي ذكرها البلاغيون: الإيضاح بعد اللبس، وهو من عطف البيان – التذييل، وهو تعقيب جملة بجملة تحتوي على معناها للتأكيد – التكرير، وهو من التوكيد اللفظي - الإيغال، وهو ختم الكلام بما يفيد نكتة يتم الكلام بدونها (مثل: "... اتبعوا من لا يسألكم أجرا وهم مهتدون")، وهو من التوكيد المعنوي – عطف العام على الخاص والعكس، وهو من البدل. انظر: الشيخ أحمد الدمنهوري: شرحه على "الجوهر المكنون في الثلاثة الفنون" للشيخ عبد الرحمن الأخضري، ص 72- 73. والشيخ محمد الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 30. وذكر الشيخ أن "تعلق هذا النوع (يعني الإيجاز والإطناب) بفن البلاغة ضعيف، بل هو من مباحث صناعة الإنشاء". ولعله اتضح من مباحث هذا الفصل الثلاثة أنه يدخل في فن البلاغة إذا توسعت تحليلاتها لتشمل بناء النص كله، جملتيه وجمله، وأن دخوله في بناء دلالاته أيضًا لا ألفاظه فقط؛ إذ الإطناب هو وصف للمعاني الهامشية من أبنية الدلالات - كما سيأتي - وأشار د. محمد أبو موسى إلى أن جملة التذييل في الشعر جملة مؤكدة للمعنى قبلها. انظر: دلالات التراكيب، ص 296.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 300.

وتجدر الإشارة إلى أن جملة عطف البيان تلتقي مع الجملة المفسرة في أن كلًّا منهما كاشفة لحقيقة ما تلته. والفارق بينهما – فيما لاحظت – أن المفسرة تكشف حقيقة مفرد قبلها، مثل قوله تعالى:(يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آَمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنجِيكُم مِّنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ *تُؤْمِنُونَ بِاللهِ) بينما عطف البيان تكشف حقيقة جملة قبلها، مثل قوله تعالى: "وإذ نجيناكم من آل فرعون يسومونكم سوء العذاب يذبحون أبناءكم". وذكر د. حسني عبد الجليل في كتابه (إعراب النص، ص 31- 32) أن السيوطي (في همع الهوامع 57/4)، اختار أن تكون الجملة التفسيرية عطف بيان، وأرى أن تظل تفسيرية؛ للتفرقة بينهما بالفارق الذي أشرت إليه.

من نماذج الجملتين تبنى الثانية منهما على الأولى بناء نحويًّا دلاليًّا بنزولها منها منزلة التوكيد:

مثل قول لبيد بن ربيعة في سمطه؛ بعدما تساءل عما بقي من ذكرى نوار وقد بعدت بها الديار وتقطعت أسباب الوصل؛ جديدها وقديمها:

20- فاقْطَعْ لُبَانةَ مَنْ تَعرَّض وَصْلُه وَلَشرُّ واصلِ خُلَّةٍ صرَّامُها[1]

جملة "وَلَشرُّ واصلُ خُلَّةٍ صرَّامُها" نزلت من الجملة "فاقطع ..." منزلة التوكيد؛ لأن معناها أن شر الصحاب من يقدم على قطع مودة صاحبه قطعًا تامًّا بعد الوثاقة التامة فيها. ومعنى الأولى: اقطع حاجتك فيمن لا تستقيم مودته لك؛ بل تتأرجح بين الوصل والقطع[*]. ومجيء الواو مع جملة التوكيد، التي هي منفصلة عن الجملة قبلها لكمال الاتصال بينهما، يضيف خيطًا من معنى المغايرة بين المعنيين، يجعل الجملة الثانية، وإن كانت توكيدًا للأولى لكنها أشد منها درجة في الاقتدار على القطع، كأن المعنى: إذا كنتِ قد تأرجحتِ في مودتك فإني صارم في قطعها غير متردد في ذلك[2].

ومنه قول علقمة ذي جدن الحميري في رثائه ملوك قومه وممالكهم:

(1) الهاشمي: الجمهرة. ج1، ص 357. واللبانة: الحاجة، وتعرض وصله: لم يستقم؛ كأنه أخذ يمينًا وشمالًا. والخُلّة: الصداقة والمودة والصلة. انظر: هامش 2.

(*) هذه الرواية للبيت أنسب لمعنى القصيدة من رواية أخرى ذكرها الهاشمي في الهامش 2: ولخير واصل خلة صرامها، والتي فسرها أهل اللغة بأن "خير الأصدقاء من إذا علم من صديقه أن حاجته تثقل عليه قطع حوائجه منه لئلا يفسد ما بينه وبينه"؛ لأن في القصيدة نغم غاضب آنف أن يُقطع، مفتخر بمناقب خاصة وعامة، كانت حرية أن تحرص أن تجعل المحبوبة محافظة على خلتها.

(2) ذكر د. محمد أبو موسى أن جمل التوكيد وعطف البيان قد تأتي موصولة بالواو. انظر: دلالات التراكيب، ص 301- 303. كما ذكر د. عبد الخالق عضيمة نماذج للجمل المؤكدة مقترنة بالفاء، وثم، ونماذج للجملة البدل من الجملة مقترنة بالفاء، من آيات القرآن الكريم. انظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج11، ص 6، 17، 54.

12. لَــــهُ سَــــماهٌ، وَلَــــهُ أَرْضُــــهُ   مَــــن ذا يُعــــالي ذا الجَــــلالِ اتّــــضَعْ

13. اليَــــوْمَ يُجْــــزَونَ بِــــأَعْمَالِهِمْ   كــــلُّ امــــرئٍ يَحْــــصُدُ مــــا قــــد زَرَعْ

14. صَــــارُوا إلى اللــــه بِــــأَعْمَالِهِمْ   يُجْــــزئُ مَــــنْ خَــــانَ وَمَــــنِ اتَّــــزعْ[1]

فالجمل الثلاثة في الشطر الثاني من كل بيت جاءت مؤكدات للمعنى قبلها؛ فجملة "منْ ذا يُعالي ذا الجلال اتَّضَعْ" تؤكد معنى السلطان المطلق لله عز وجل في الجملة قبلها "له سماه وله أرضــه"، هـذا السلطان الـذي تُقهر دونه أية محاولة لمنازعته. وقد جاء الفعل "اتضع" لازمًا مبنيًّا للمعلوم؛ ليعبر عن أن محاولة المنازعة تسقط من ذات نفسها دون فعل من هذا السلطان المطلق معها.

وجاءت جملة التمثيل "كلُّ امرئ يَحصُدُ ما قد زَرعْ"، وفيها معنى عاقبة كـل فعـل في النهايـة، تؤكـد معنى الجزاء على الأعمال في اليوم الآخر في الجملة قبلها. والجملة الثالثة "يَجْزي الـذي خـان وَمَـنْ اتَّـزعْ"، وفيها معنى الجزاء على الحسنى والسوأى، تؤكد معنى الرجوع إلى اللـه بالأعمال، المقتضي المحاسبة عليهـا بالضرورة. والبيت كله توكيد لمعنى البيت قبله كله أيضًا.

– من نماذج الجملتين تُبنى الثانية منهما على التي قبلها بناء نحويًّا دلاليًّا بنزولها منهـا منزلـة البـدل، قول بشر بن أبي خازم في مجمهرته، يصف معاقبتهم تميمًا على غضبهم أن أوقعت أسُدٌ قوم الشاعر ببني عامر:

10. كنَّــــا إذا نَعَــــروا لحــــربٍ نَعْــــرَةً   نَــــشفي صــــداعَهمُ بــــرأسٍ مِــــصْدَم

11. نَعْلــــو القــــوانِسَ كــــلَّ يــــومٍ نعتــــزي   والخيــــلُ مُــــشعلةُ النحــــورِ مــــن الــــدم[2]

فجملــة "نَعْلــو القــوانس" أي نعلوهــا رءوســنا، أي نلبــسها، بــدل بعــض مــن جملــة التمثيل: "نشفي صداعَهمُ برأسٍ مِصْدَم"؛ لأن ارتداء القوانس جزء من أفعال المقاتلين تحت لـواء

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727. واتضع: هوى وانخفض. واتَّزع: كفَّ عن الفساد. انظر: هامش 2، 3.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 509. والنعرة: الصيحة، المصدم: السيد المقدم الشديد، القوانس: رءوس البَيْض. نعتـزي: ننتـسب، يقـول عند اللقاء لخصمه: خذها وأنا ابن فلان. انظر: الهامش3، 4 ن ص.

قائدهم، الدالة على استعداد للحرب. والجملة فيها أيضًا شوب من البيان لمعنى جملة التمثيل، لكن البدلية فيها أظهر[1].

ومن نماذجه أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته مُعدِّدا الأقوام الذين غالبوهم فغلبوهم:

57. ونحـــنُ ضربنـــا بالـــصَّفا آل دارمٍ وحـــسّانَ وابْـــنَ الجَـــوْنِ ضَرْبًـــا مُنَكَّـــرا

58. ضَرَبْنـــا بطـــونَ الخَيْـــل حتـــى تَنَاوَلَـــتْ عَمِيـــدَي بَنـــي شَـــيْبَانَ عَمـــرًا ومُنْـــذِرا[2]

فجملة "ضربنا بطون الخيل" بدل بعض من جملة "نحن ضربنا بالصفا آل دارم"؛ إذ الخيل بعض جيش الأعداء من بني دارم.

- من نماذج الجملتين تبنى الثانية منهما على التي قبلها بناء نحويًّا دلاليًّا بنزولها منها منزلة عطف البيان، قول مالك بن العجلان في مذهبته، مُحرِّضًا بني النجار على نصرته ضد بني عمرو بن عوف:

2. إنْ يَكُـــنِ الظّـــنُّ صَـــادِقًا بِبَنـــي النّـــ جّـــارِ لا يَطْعَمُـــوا التـــي عُلِفُـــوا

3. لَـــنْ يُـــسَلِمُونَا لِمَعْـــشَرٍ أَبَـــدًا مَـــا كَـــانَ مِـــنْهُمْ بِبَطْنِهَـــا شَرَفُ[3]

جملة "لن يسلمونا لمعشر ..." بينت معنى التمثيل في جملة "لا يطعموا التي علفوا" أنهم لن يتابعوا بني عمرو بن عوف في حكمهم بدية الحليف، وهي نصف الدية، ولن يقبلوا وقوع هذا الضيم، فنقلته من المجاز إلى الحقيقة والتصريح.

(1) ذكر الدكتور محمد أبو موسى أن البيان والبدل لا يخلوان من التوكيد؛ لأن في كلٍّ تكريرًا للمعنى وتحقيقًا، كما أن التوكيد لا يخلو من كشف للفكرة وبيانها، ولكن التحديد يكون لما هو أوضح فيها. انظر: دلالات التراكيب، ص 301. وبالمثل يكون البدل فيه بيان للفكرة؛ لأنه تفصيل وتخصيص لها.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 783- 784.

(3) الهاشمي: الجمهرة. ج2، ص 637–638. ولا يطعموا التي علفوا: لا يقبلون الضيم. انظر: هامش5.

وفي معارضة عمرو بن امرئ القيس لمالك بن العجلان في هذا الخلاف يقول في مذهبته مخاطبًا إياه[1]:

2. خَالَفْتَ فِي الرَّأْيِ كُلَّ ذِي فَخَرٍ والحَقُّ، يَا مَالُ، غَيْرُ مَا تَصِفُ

3. لاَ يُرْفَعُ العَبْدُ فَوْقَ سُنّتِهِ والحَقُّ يُوفَى بِهِ، وَيُعْتَرَفُ[2]

فجملة "لا يُرفعُ العبدُ فوق سُنَّتِهِ" بيان للجملة "والحق ... غير ما تصف". والمعنى: أن "بُجيرًا" عبدٌ، لا تؤخذ فيه الدية كاملة، ولا يرفع فوق قيمته، فهذا هو الحق الذي خالفه مالك بن عجلان.

ومن عطف البيان أيضًا قول بشر بن أبي خازم في مجمهرته قبل البيتين الذين سبق الاستشهاد بهما في البدل:

8. سَائِلْ تَمِيمًا في الحُرُوبِ وعَامِرًا أهَلِ المُجَرِّبُ مِثْلُ مَنْ لَمْ يَعْلَمِ؟

9. غَضِبَتْ تَمِيمٌ أَنْ تُقَتَّلَ عَامِرٌ يَوْمَ النِّسارِ فَأَعْتَبُوا بالصّيْلَمِ[3]

المعنى من الجملتين "غضبتْ تميم ... فأعتِبوا بالصَّيلمِ" بيان لجملة الاستفهام قبلها "أَهَل المجرب مثل من يعلم؟"، وكأنها إجابة للاستفهام، وإن كان الاستفهام هنا للاستهزاء لا للاستخبار.

فالبناء النحوي لهذا النموذج جعل الجملتين الثانيتين معًا بيانًا معطوفًا على معنى الجملة الأولى. ويمكن تفسير ذلك بأن معنى الجملة الثانية "فأعتبوا ..." المعطوف بالفاء التي تفيد التعقيب، كأنه جزء من معنى الجملة الأولى، داخل فيه؛ ليعبر عن معنى السرعة في الاستجابة لهذا الغضب.

---

(1) عمرو بن امرئ القيس: شاعر جاهلي من الخزرج. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 673.

(2) الهاشمي: السابق، ص 674.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 509. وأعتبوا: من الإعتاب، وهو الإرضاء. والصيلم: الداهية. انظر: الهامش 2.

ج – الجمل المتصلة بما قبلها بعلاقة عطف النسق:

وتكون بإشراك الجملة الثانية للأولى في الحكم الإعرابي أو المعنوي بحرف عطف من أحد الحروف العاطفة للجمل؛ إما ظاهر مثل: الواو - الفاء - ثم - بل - أو - إما - أمْ - لكنْ، أو مقدر عند إرادة التعديد.

من نماذج العطف بالواو قول المسيب بن علس في منتقاته التي يمدح فيها مالك بن سلمة الخير القشيري:

7- وَلَقَدْ رَأَيْتُ الفاعِلينَ وَفِعْلَهُمْ   فَلِذي الرّقيبَةِ مالكٍ فَضْلُ[1]

جملة "ولذي الرُّقيْبَةِ مالكٍ فضل" عطفت على جملة "ولقد رأيت الفاعلين ..."، وهي جملة لا محل لها من الإعراب؛ لأنها استئنافية ابتدأ فيها الشاعر فصلًا دلاليًّا جديدًا، هو مدح مالك القشيري. والواو قبلها للاستئناف، أو هي لعطف جملة من الكلام، هو غرض المدح، على جملة من الكلام، هي غرض التغزل قبله. ومن ثم فإن جملة "ولذي الرُّقيبةِ مالكٍ فضل" شاركت الجملة الاستئنافية قبلها، ليس في الحكم الإعرابي؛ إذ هي لا محل لها منه، بل في الحكم المعنوي، وهو الرؤية المؤكدة؛ رؤية الفاعلين ذوي الفضل في أفعالهم وكرمهم وعطائهم، ورؤية فعل مالك القشيري، والتي شاركتها في صدق المعرفة، وغايرتها في درجة الفضل[*].

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 549. وذو الرقيبة: هو لقب مالك بن سلمة القشيري. انظر هامش 1 ن ص.

(*) ذكر محمد الطاهر بن عاشور أن الوصل بين الجملتين يكون "إذا أريد تشريك الجملة المعطوف عليها في حكمها في الإعراب كعطف الجمل المعمولة لعامل واحد بعضها على بعض، أو التشريك في حكمها في المعنى وإن لم يكن للمعطوف عليها محل من الإعراب". موجز البلاغة، ص 27. وأرى أن هذه الأحكام المعنوية التي تشارك فيها الجملة المعطوفة الجملة قبلها إن لم يكن لها محل إعرابي، مما لم يفصل البلاغيون القول فيه. وأنه في حاجة إلى تتبع في نماذجه الشعرية والنثرية؛ للخروج برؤية نظرية ضابطة لهذه الأحكام المعنوية؛ لكثرتها التي تند عن الحصر من جهة، ولأن ابتداء القول في الفصل والوصل عند عبد القاهر الجرجاني كان خاصًّا بالجمل المعطوفة بالواو على الجمل التي لا محل لها من الإعراب؛ من جهة أخرى لأنها هي التي كانت تحتاج لفضل بيان لعلة الجمع بينهما، على عكس المعطوفة بحروف العطف الأخرى غير الواو، وتلك التي عطفت على جمل لها محل إعرابي؛ لأن كليهما واضح فيه علة الاشتراك أو المعنى الجامع بين الجملتين، على ما بين الشيخ عبد القاهر في دلائل الإعجاز، ص 223-224. ويثور السؤال حول ماهية هذه الأحكام المعنوية هل هي المعاني البلاغية كالقصر (مثل المثال الذي ذكره ابن عاشور وهو قوله تعالى:(إِنَّمَا أَنتَ مُنذِرٌ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ)[الرعد: 7])، والتوكيد والاهتمام بالتقديم ... إلخ؟ أو هي الأحكام المعنوية السبعة المانعة من وجود حكم إعرابي للجملة كالابتداء (بالجملة المفتتح بها النطق، والمستأنفة انقطاعًا عما قبلها، وبعد حتى)، والاعتراض والتفسير،]وإجابة القسم[، وإجابة الشرط الجازم وغير الجازم المقترن بالفاء والصلة والتبعية لما لا محل له من الإعراب؟ أو هي عموم دلالة الجملة؟ أو هو مجرد الخلو من الحكم الإعرابي، الذي يُعَدُّ في نفسه حكمًا معنويًّا؟

ومن نماذجه أيضًا قول عبيد بن الأبرص في مجمهرته[1]:

19- لا يَعظُ النّاسُ من لا يعظُ الدّ   هْرُ، ولا يَنْفَـعُ التَّلِبيْبُ[2]

جملة "ولا ينفع التلبيبُ" معطوفة على جملة "لا يعظ الناس ..."؛ لمشاركتها إياها في انتفاء الجـدوى، جدوى الوعظ وجدوى التلبيب عن الذي لم يعظ الدهر وتصاريفه التي هي خير معلم وخير مانح للتعقل. وكأن الجامع بينهما هو دونية درجة التأثير والنفع في كليهما عن تأثير الدهر ونفعه. وهذا اشتراك في عموم دلالة الجملة.

ومن نماذج العطف بالفاء، قول الشماخ بن ضرار الذبياني في مشوبته:

2- ومَرْتَبَـــــةٍ لا يُـــــسْتَقالُ بهـــا الـــــرَّدى   تركـــتُ بهـــا الـــشَّكَّ الـــذي هـــو عـــاجِزُ

3- فكـــلُّ خليـــلٍ غـــيرُ هاضـــمِ نفـــسِهِ   لوَصْـــلِ خليـــلٍ صـــارمٌ أو مُـــعارِزُ[3]

جملة " فكل خليل ... صارم" عطفت بفاء السببية على جملة "تركـتُ"، وهـي خـبر للمبتـدأ "مرتبة"[*]، والمعنى: أني حَزَمْتُ في موقفٍ شـديدٍ لا نجـاة ولا مـدفع عـن الهلكـة فيـه، موقـفٍ لا يحزم فيه إلا ذوو الإرادات؛ لأني أعد مَن لا يغمط حظ نفسه حفاظًا عـلى صـلته بخليلـه، هـو في

---

(1) عبيد بن الأبرص: من فحول الجاهلية المعمرين، شهد مقتل حجر والد امرئ القيس. انظر:

د. الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 459.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 463. والتلبيب: التعليم وتكلف اللُّب من غير طباع ولا غريزة. انظر: هامش 3 ن ص.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 824. والمرتبة: المقام الشديد أو الموقف الصعب، لا يستقال: (لا يُـدفَعُ فهـو لابـد واقـع)، وهاضـم نفـسه: ظالم لها (منكر لحظها وحقها)، ومعارز: مجانب له منقبض عنه.

(*) "ومرتبة" مجرور برب محذوفة لفظًا، مرفوع محلًا بالابتداء. انظر: ابن هشام الأنصاري: مغني اللبيب، ج1، ص 119.

حكم القاطع لهذه الصلة، والمنقبض عن هذا الخليل. فالفاء جمعت الجملتين بعلاقة دلالية هي السببية، كما جمعت بينهما في الحكم الإعرابي، وهو الخبرية.

- ومن نماذج الجمل المعطوفة بالفاء أيضًا قول بشر بن أبي خازم الأسدي في مجمهرته:

4- سَمِعَتْ بنا قَوْلَ الوُشاةِ فأصبحتْ صَرَمَتْ حبالَكَ في الخليط المُشْئِمِ

5- فظلِلْتَ من فَرْطِ الصبابةِ والهوى طَرِفًا فؤادُك مثلَ فِعْلِ الأهْيَمِ [(1)]

جملة" فظللت ... طرفا فؤادك" معطوفة بالفاء على جملة "فأصبحت صرمت"، وقد أشركتها الفاء معها في الحكم النحوي وهو النعت؛ إذ جملة "فأصبحت" معطوفة على جملة "سمعت بنا" التي هي نعت خامس لمنعوت محذوف في البيت الثالث تقديره "فتاة":

3- دارٌ لبيضاءِ العوارضِ طَفْلةٍ مهضومةِ الكَشْحيْنِ، رَيَّا المِعْصَمِ[(2)]

وجاءت جملة "فظللت ..." لتعطف عليها في وظيفة النعت؛ إذ هي في فحواها نعت للفتاة؛ لأثرها الذي تركته عليه برحيلها، ثم هي أشركتها معها في علاقة دلالية ثنائية؛ إذ فيها معنى التعقيب، وهو الأظهر؛ إذ جاء الفعل "فأصبحت" وبعده "فظللت" للدلالة على فترتين من فترات النهار متعاقبتين، وإن كانت بينهما مهلة زمنية [*]، وفيها أيضًا معنى السببية؛ إذ كان صرمُها حبلَه برحيلها سببًا في حيرة فؤاده.

ومن نماذج الجملتين المتعاطفتين بـ "ثم" قول الطِّرِمَّاح بن حكيم في ملحمته[(3)]:

3- وأراني المليكُ رُشدِي وقدْ كنْـ ـتُ أخا عُنْجُهِيَّةٍ واعتـراضِ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 508. والخليط: هم قومها وأهل دارها، والمشئم: المتجه نحو الشام، وطرفًا: يطرف هاهنا وهاهنا (متقلبا جبرةً)، والأهيم: الذاهب العقل، وقيل الذي وُلد أعمى. انظر الهامش 3، 4.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 508.

(*) ذكر ابن هشام الأنصاري في المغني ج1، ص 139 أن معنى التعقيب الذي تفيده الفاء هو في كل شيء بحسبه، ألا ترى أنه يقال: تزوج فلان فوُلد له، إذا لم يكن بينهما إلا مدة الحمل وإن كانت متطاولة". ثم قال: وقيل: الفاء تقع تارة بمعنى ثم.

(3) الطرماح بن حكيم: من فحول الشعراء الإسلاميين، نشأ بالشام، ثم انتقل إلى الكوفة مع من وردها من جيوش أهل الشام. اعتقد مذهب الشراة الأزارقة من الخوارج. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 987.

4- غيْرَ ما ريبةٍ سوى رَيِّقِ الغِـرَّ ةِ، ثم ارْعَوَيْتُ عند البياض[1]

جملة "ثم ارعويت" معطوفة على جملة الحال "وقد كنت أخا عنجهيةٍ"، شاركتها في دلالة الحـال، وفي تراخي زمن الارعواء والانكفاف عن زمن العنجهية والاعتراض.

ويقول أحيحة بن الجلاح في مذهبته واصفًا حصنه الضَّحيان، وكان يُرى من مسيرة يوم لارتفاعه:

16. وَقَـــد أَعْـــدَدْتُ للحَـــدَثَانِ حِـــصْنًا لَـــوَ انّ المَـــرْءَ تَنْفَعُـــهُ العُقُـــولُ

17. طَوِيـــلَ الـــرّأسِ أَبْـــيَضَ مُـــشْمَخِرًّا يَلُـــوحُ كَأَنّـــهُ سَـــيْفٌ صَـــقِيلُ

18. جَـــلَاهُ القَـــيْنُ ثُمّـــتَ لَـــمْ يُـــشِنْهُ بناحيـــــة، ولا فِيـــــهِ فُلُـــــولُ[2]

جملة "لم يُشِنْه" معطوفة بـ "ثمت" على محل جملة "جلاه القين" التي هي نعت خامس لـ "حـصنًا"؛ ومن ثم فقد شاركتها في هذا المعنى النحوي، وهو نعـت النكـرة "حـصنا". ثـم هنـاك علاقـة دلاليـة أخـرى أضفاها حرف العطف "ثمت"، هو المهلة بين جلي القين للسيف وبين عدم شـينه بعيـب في أي جانـب مـن صفحتيه، ولا بثلمِ حدّه. وهذا التراخي الذي أضافه حرف العطف فيه معنـى كـمال عنايـة القـين بـصنعته وحرصه على كمالها بعد إتمامها[*].

أمـا عطـف الجملتـين بـدون عـاطف فـلأن "قـولهم: "إن أردت التـشريك عطفـت" لا يفهـم منـه لـزوم العطـف في هـذه الحالـة، وإنمـا يُفهـم منـه أنـك إذا لم تـرد التـشريك فـلا تعطـف؛ لـئلا يـوهم

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 987. والعنجهية: التكبر. والاعتراض: النشاط، وريّق كل شيء: أوله. انظر: الهامش 4، 5.

(2) الهاشمي: السابق، ج2. ص 660- 661. والعقول: الحصون، مـشمخرا: عاليـا، فلـولُ: ثلـوم، واحـدتها: فَـلّ. انظـر: ص 660 هـامش 5، 6، وص 661 هامش 1، و"ثمت": هي "ثم" موصولة بالتاء المتحركة بالفتح، والتي تلحق "ربَّ" أيضًا. انظر: ابن هشام الأنصاري: المغني، ج1، ص 107.

(*) سأكتفي بهذه النماذج من بناء الجملتين بعطف النسق، مع الإشارة إلى ضرورة استقصاء الدرس النقـدي لهـذه الطريقـة مـن طـرق بناء الجملتين، وهي عطف النسق بكل حروف العطف، ودراسة فروق الدلالات الناتجة عن فروق المعاني بين هذه الحروف، لا في نصوص الجمهرة وحدها؛ بل في الشعر الجاهلي والإسلامي كله، سواء أكانت الجملتان قصيرتين أم طويلتين.

العطف خلاف ما تريد"[1]. وقد سمى الطاهر بن عاشور صورة من صور الفصل بين الجملتين بـ "التعـداد"، وذكر لها مثالًا – فيه نظر - يُقدر فيها العاطف، وهـو قولـه تعـالى:(فِيهَـا عَـيْنٌ جَارِيَـةٌ {12/88} فِيهَـا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ)[الغاشية:12-13][2].

من أظهر التراكيب التي يتجلى فيها عطف الجملتين بدون عاطف جملة جواب الشرط، حيث يتعـدد الجواب بلا عاطف لكنه منوي، والمنوي كالمذكور كما يقول النحاة. منهـا قـول لبيـد بـن ربيعـة في سـمطه، يصف وَلَهَ البقرة الوحشية المسبوعة وبحثها عن ولدها:

44. حَتــــى إذا حَــــسَرَ الظّــــلامُ، وَأَسْــــفَرَتْ ... بَكَــــرَتْ تَــــزِلُّ عَــــنِ الــــثَّرَى أَزْلَامُهَــــا

45. عَلِهَــــتْ تَبَلَّــــدُ فِي نِهــــاءِ صَــــعَائِدٍ ... سَــــبْعًا تُؤامًــــا كَــــاملًا أَيّامُهَــــا[3]

فجملة "علهت" جواب شرط ثان لـ "إذا" بعد جواب الـشرط الأول "بكـرت"، ولا يتعـدد جواب الشرط لفعـل شرط واحـد؛ ومـن ثـم فـإن الجملـة "علهـت" تـشارك جملـة "بكـرت"

(1) د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، دراسة بلاغية، ص 284- 285.

(2) انظر: الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 24. والآيات ليست موضوعًا للاستـشهاد؛ لأنهـا نعـوت متعـددة لكلمـة جنـة في الآيـات قبلها: (فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ {10/88} لَّا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً) واستشهد د. محمد أبو موسى في كتابه (دلالات التراكيب، ص 285) على هـذا التشريك بدون عاطف بقوله تعالى:(الرَّحْمَنُ {1/55} عَلَّمَ الْقُرْآنَ {2/55} خَلَقَ الْإِنسَانَ {3/55} عَلَّمَـهُ الْبَيَـانَ) (الـرحمن: 1- 4). وذكر قول الزمخشري في الكشاف، ج4، ص 353 أن "هذه الأفعال مع ضمائرها أخبار مترادفة، وإخلاؤها من العاطف لمجيئها عـلى نمط التعديد". وليست الآيـة موضعًا للاستـشهاد أيـضًا؛ لأن الجملتـين "خلـق الإنـسان علمـه البيـان" خـبران متعـددان كـما ذكـر الزمخشري، والأخبار والنعوت لا تتطلب عاطفًا كما هو معروف. والتعديد الذي ذكره الزمخـشري هـو تعـدد الخـبر، لا "التعـداد" الذي ذكره الطاهر بن عاشور.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 366. حسر: انكشف وذهب. أسفرت: صارت في بياض الصبح. الأزلام: القداح والسهام التي كـان يُـضرب بها في الجاهلية، شبه قوائمها بها لخفتها. علهت: اشتد جزعها. تلدد: تتردد وتلفَّت يمينًا وشمالًا متحيرة. نهـاء صـعائد: موضـع فيـه حاجز ينهى الماء أن يفيض. سبعا تؤاما: سبعة أيام بلياليها، جعل كل ليلة مع يومها توأما ثم جمعهـا عـلى تـؤام". كـاملًا أيامهـا: لا ينقص جزعها في هذه الأيام. انظر: ص 366 هامش2،3،4، وص 367 هامش 1، 2.

في حكمها الإعرابي بعاطف مقدر[1]. وقيمة هذا التشريك بدون عاطف هو جعل الجواب الثاني كأنه مستقل في جوابيته للشرط، ومن ثم في قوة دلالته على تتابع مسار الأحداث، حدثًا بعد حدث.

ومثلها قول الشماخ بن ضرار الذبياني في مشوبته، يصف رحلة الحمار الوحشي بأتنه بحثًا عن الري:

42. فَلَمّا دَعَاهَا مِنْ أَبَاطِحِ وَاسِطٍ دَوَائِرُ لم تُضْرَبْ عَلَيْهَا الجَرَامِزُ

44. تَوَجّسْنَ، واسْتيْقَنَّ أَنَّ لَيْسَ حَاضِرٌ على الماءِ إلَّا المُقْعَدَاتُ القَوَافِزُ

45. نَهِلْهْنَ بُمَّدانٍ مِنَ اللَّيْلِ مَوْهِنًا عَلَى عَجَلٍ ولِلْفَرِيصِ هَزَاهِزُ[2]

فجملة الشرط "فلما دعاها من أباطح واسط دوائر" أجيب عن شرطها بثلاثة أفعال، هي: توجَّسنَ – استيقن – نهلن، جاءت جميعًا في حيز الشرط، فوجد الجواب الأول "توجسن" عند وجود فعل الشرط، وهذا معنى "لما"[3]، وعطف الجواب الثاني على الأول بحرف العطف الواو، وعطف الجواب الثالث على الثاني بعاطف مقدر، فآذنت الواو بوجود مهلة بين فعل التوجس وفعل الاستيقان؛ لأن الاستيقان وقع بعد التوجس؛ إذ بينهما تلفت وتنصت وحذر، بينما آذن غياب العاطف وتقديره بغياب المهلة بين الاستيقان وبين النهل؛ ليدل على شدة ظمئها وإسراعها للوقوع على الماء فور استيقانها من خلو المكان حول الدوائر من خطر الصائد، كأنه قال: لما سمعت خرير المياه من أباطح واسط، وهي مسايل مياه لم يُسكن حولها، فهو أغزر لها وأصفى، توجست الأتن في تقدمها نحو هذه المسايل، فلما تيقنت من موضع أمنها من الصائد نهلت من

(1) انظر: ابن هشام: مغني اللبيب، ج2، ص 170، وذكر أن حذف حرف العطف بابه الشعر.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 834- 835. والأباطح: جمع أبطح، وهو مسيل الماء، وواسط: اسم ماء في نجد. والدوائر: رمال مستديرة يستنفع منها الماء. الجرامز: الحيطان. لم تضرب عليها: لم تُبْنَ عليها، أي لم تسكن. المقعدات التوافز: الضفادع. النهل: أول الشرب. مُدان: مُتدان أي متقارب. موهنا: نحو من نصف الليل. والفريص: جمع فريصة. وهي اللحمة التي تحت الإبط مما يلي العضد. وهزاهز: اهتزاز. انظر: هامش 2 ص 834، وهامش 2، 3 ص 835.

(3) قال ابن هشام في المغني ج1، ص 219 أن "لمّا" تقتضي جملتين وجدت ثانيتهما عند وجود أولاهما".

الماء في وقت قريب من منتصف الليل، عجلة أن يفاجئها الصائد في هذا الظلام.

وجدير بالملاحظة كثرة الجمل الخبرية والإنشائية المتعاطفة في نصوص الجمهرة؛ مما يرجح رأي النحاة في هذه المسألة؛ إذ تؤيدها هذه النصوص الفصيحة من عصر الاحتجاج. وقد اتخذت هذه الجمل المختلفة خبرًا وإنشاء نفس مواضع الجمل المتفقة خبرًا وإنشاء في الوصل أو العلاقة النحوية الدلالية، وفي أدوات العطف، فجاءت معطوفة على ما له محل من الجمل، وعلى ما ليس له محل من الجمل، كما جاءت توكيدًا لجمل قبلها.

ويلاحظ على مسألة عطف الخبر على الإنشاء والعكس عدة ملاحظات:

الأولى: أن الجمل المختلفة خبرًا وإنشاء يجري عليها من أحكام الفصل والوصل ما يجري على الجمل المتفقة خبرًا وإنشاء، استنادًا إلى:

أ. رأي النحاة في جواز عطف الخبر على الإنشاء والعكس[(1)].

ب. وجود كثرة وافرة من الشواهد على هذا العطف في القرآن الكريم وفي لغة العرب[(2)].

الثانية: أن العطف بين هذه الجمل المختلفة خبرًا وإنشاء إذا كان على ما له محل، فإن المعطوفة تشارك المعطوف عليها في الحكم، أما إذا كان العطف على ما لا محل له، فإن العلماء اختلفوا؛ فابن هشام الانصاري يرى أن الجملة مستأنفة، بينما يرى الزمخشري أن الجملة معطوفة لكنه عطف جملة كلام على جملة كلام[(3)].

وعلى رأي ابن هشام تكون هذه الصورة من علاقات الجمل ضمن النمط الثالث من أنماط العلاقات، وهو العلاقة اللفظية الدلالية، وعلى رأي الزمخشري تكون من النمط الثاني، وهو العلاقة النحوية الدلالية لكن بين الجمل الطويلة. ويكون العطف في الجملتين

---

(1) انظر: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج3، ص 443، 466، وذكر أن ذلك وارد في الأشباه والنظائر للسيوطي 237/3. وفي الكشاف للزمخشري 3/ 82، وأنه مذهب سيبويه. وانظر: د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 321.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 321.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: السابق، ص 323، ورأي ابن هشام في: المغني ج2، ص 33، ورأي الزمخشري في: الكشاف، ج1، ص 78.

القصيرتين على الحكم المعنوي للجملة التي لا محل لها من الإعراب - مثلما في الجمل المتفقة خبرًا وإنشاء – أو تكون مستأنفة كما هو رأي ابن هشام الأنصاري.

والأخيرة: أن كثيرًا من صيغ الإنشاء التي وردت في الشعر كان إنشاءً لفظًا دون المعنى، أي كان غرض الإنشاء معنى آخر غير معناه الحقيقي، ومن ثم ينتهي بعض الخلاف حول هذه المسألة. وهو ما أشار إليه البيانيون بأنه عطف على المعنى، وأطلقوا عليه مصطلح "التوسط بين الكمالين".

من نماذج هذه الجمل ذات العلاقة النحوية الدلالية، قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

10- فوقفتُ أسألها، وكيف سؤالُنا صُمّا خوالدَ ما يَبِينُ كلامُها؟[1]

جملة "وكيف سؤالنا صُمّا" جاءت مقترنة بالواو بعد جملة الحال "أسألها"، والجملة إنشائية استفهامية بعد الجملة الخبرية "أسألها"، التي هي حال من ضمير الفاعل في "وقفت"؛ ومن ثم فإن العلاقة بين الجملتين علاقة نحوية دلالية، تحتمل أحد وجهين للإعراب: **الأول:** أن جملة "وكيف سؤالنا ..." معطوفة بالواو على جملة "فوقفت ..."، فشاركتها في حكمها النحوي، وهو العطف على جملة النعت المقطوع "دِمْن تجرَّم ..." أو الاستئناف بالفاء. ويكون المعنى: وجدت هذه الدمن قد تطاول عليها الزمان فتركها آثارًا بعد أعيان، فوقفت أسألها ولم تجبني. **الثاني:** أن جملة "وكيف سؤالنا ..." حال من ضمير المفعول في جملة الحال قبلها "أسألها"، وقد اقترنت بالواو؛ ومن ثم فإن علاقتها بها لفظية ونحوية دلالية، وهي حال مركبة. ويكون المعنى: فوقفت أسألها وهي صامتة لا تجيب. ويلاحظ على معنى الجملة الاستفهامية أن الاستفهام فيها لفظي للتعجب، وأن معناها خبري.

ومنها أيضًا قوله في نفس السمط:

17- مُرِّيّةٌ، حَلَّتْ بِفَيْدَ، وَجَاوَرَتْ أَهْلَ الحِجَازِ، فَأَيْنَ مِنْكَ مَرَامُها[2]

جملة "أين منك مرامها؟" جملة إنشائية استفهامية لفظًا، ومعناها: فلن تراها، أو فقد حالَ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 352.

(2) الهاشمي: السابق، ص 355. ومرية: من بني مُرة بن عوف بن سعد. وفيد: موضع. انظر ن ص.

البُعدُ بينك وبين رؤيتها ثانية. وقد عطفت الجملة بفاء السببية على جملة "وجاورت أهل الحجاز"، المعطوفة بدورها على جملة النعت "حلت بفيد"، ومنعوتها "مرية" التي تمثل مع المبتدأ المحذوف المقدر "هي" جملة نعت مقطوع. ومن ثم فإن العلاقة النحوية الدلالية بين الجملتين تربطهما برابط السببية، ودلالة النعت التي تتصف بها هذه المرأة المُرية.

ويقول دريد بن الصمة في منتقاته واصفًا وفاقه التام مع بني قومه غَزِيَّة في الرشاد وفي الخطأ:

9. أَمَرْتُهُمُ أَمْرِي بِمُنْعَرَجِ اللِّوَى فَلَمْ يَسْتَبِينوا النّصْحَ إلّا ضُحَى الغَدِ

10. فَلَمّا عَصَوْنِي كُنْتُ مِنْهُم وَقَدْ أَرَى غَوَايَتَهُمْ؛ وأَنّني غيرُ مُهْتَدِي

11. وهَلْ أَنَا إلّا مِنْ غَزِيّةِ إنْ غَوَتْ غَوَيْتُ وإنْ تَرْشُدْ غَزِيّةُ أَرْشُدِ[1]

جملة "فهل أنا إلا من غزية" إنشائية، عطفت بفاء السببية على مضمون الجملة الشرطية مع الحال المتعلقة بها "فلما عصوني كنت منهم وقد أرى ..."، وهذا المضمون هو موافقته لهم حتى مع عصيانهم أمره، على الرغم من أنه يرى أنه غير مهتد في هذه الموافقة. وجاءت جملة الاستفهام "فهل أنا إلا من غزية" تعليلًا لهذه الموافقة، بالرغم مما يراهم عليه من غيّ. والاستفهام هنا ليس للطلب الحقيقي؛ بل للتقرير والتوكيد المستمد من صيغة القصر بالاستثناء، ومن تكرار "من" حيث جاءت في البيت السابق "منهم". ومن ثم فإن الجملتين قد ارتبطتا برابط العطف المتضمن معنى التعليل، مع الرابط الدلالي بين الجملتين، وهو توكيد وتقرير حقيقة البعضية في "من"، المُبَيِّنة بجملة "إن غوت غويت وإن ترشد غزية أرشد"، وهي جملة عطف بيان من الخبر شبه الجملة "من غزية".

ومن النماذج أيضًا قول القُطامِيّ في مفتتح مشوبته:

1- إنَّا مُحيّوك فاسلمْ أيها الطَّلَلُ وإن بَليتَ وإن طالت بك الطِّوَلُ[2]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 589- 590.

(2) الهاشمي: الجمهرة. ج2، ص 4- 8. والطِوَل: طِوال الدهر ولم يذكر الرواة واحدها، وتقدير واحدتها: طِيلة وطيل، مثل: كسرة وكسر. انظر: هامش (1) ن ص. وذكر د. محمود الربيعي في تحقيقه للديوان أن: "الطول هو من المطاولة"، وجاءت رواية البيت عنده "الطِيَل" "وهي الدهور ... طُولى وطُوَل مثل كبرى وكبر، وإن طالت عليك الدهور". انظر: ديوان القطامي. تأليف عُمير بن شُييم التغلبي (ت 101هـ)، دراسة وتحقيق: د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م. ص191- 192.

جملة "فاسلم" وهي إنشائية دعائية، عطفت على الجملة الابتدائية "إنا محيوك" بفاء العطف التي تفيد الترتيب؛ إذ المعنى: إنا محيوك فداعون لك بالسلامة، أو فطالبون لك السلامة. وقد جاء الترتيب في القول بناء على الترتيب في الواقع؛ إذ تكون التحية أو السلام أولًا ثم الدعاء للمُحَيَّى. وهذا الترتيب هو الحكم المعنوي الذي جمع بين الجملتين بفاء العطف.

ومن نماذج العطف على الحكم المعنوي أيضًا قول مالك بن العجلان في مذهبته:

24- قد فَرّقَ اللـه بَيْنَ أَمْرِكُمُ   في كُلّ صَرْفٍ فَكَيْفَ يأْتَلِفُ[1]

فالجملة الإنشائية لفظًا الخبرية معنى "فكيف يأتلف؟" عطفت على الحكم المعنوي في الجملة الاستئنافية "قد فرَّق اللـه بين أمركم"، وهو التوكيد الذي أضافته "قد" لمعنى الجملة، فجاء الاستفهام في الجملة الإنشائية المعطوفة تقريرًا وتوكيدًا لعدم الائتلاف؛ إذ المعنى: قد فرق اللـه بين أمركم ... فلن تأتلفوا.

3-3 العلاقة اللفظية الدلالية:

تكون هذه العلاقة بين الجملتين المنفصلتين نحويًّا، المتصلتين دلاليًّا، مع وجود رابط لفظي يدعم هذه الاتصال الدلالي.

من نماذج هذه العلاقة اللفظية الدلالية، قول طرفة بن العبد في سمطه، مادحًا نفسه، مفتخرًا بفضائله التي يعدُّها قومه رذائل:

51. نَـدامايَ بِيضٌ كَالنُّجومِ، وَقَيْنَةٌ   تَرُوحُ عَلَينا بَيْنَ بُرْدٍ وَمُجَسَدِ

....

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 641.

55. ومــــا زالَ تَــــشرابي الخُمُـــورَ ولَــــذّتي وبَيعـــي وإنفـــاقي طَريفـــي ومُتلَـــدِي

56. إلى أَنْ تَحـــــامَتني العَــــشِيرةُ كلُّهـــــا وأُفـــرِدْتُ إفـــرادَ البَعـــيرِ المُعَبَّـــدِ(1)

الجملة "وما زال تشرابي الخمور..." والتي حذف فيها خبر "مـا زال"، وتقـديره "عـادتي أو شـأني"، مـستأنفة بالواو بعد جملة "نداماي بيض وقينة"، والتي طالت إلى البيت 54 بسبعة نعوت لـ "قينة"؛ إذ عرج المعنـى مـن الفخر بنفسه إلى سبب الخلاف بينه وبين عشيرته، وإن كان هذا السبب نفسه فخرًا له فيما يحسَب، وهو رابـط دلالي بين الجملتين.

ومن نماذج هذه العلاقة الدلالية التي يدعمها الرابط اللفظي حرف الواو، قول المسيب بـن علـس في منتقاته:

1. بَكَــــرَتْ لِتُحْــــزِنَ عَاشِــــقًا طَفْــــلُ وَتَبَاعَــــــدَتْ، وَتَجَــــذّمَ الوَصْـــــلُ

2. أَوَكُلَّـــما اخْتَلَفَـــتْ نَـــوًى، وَتَفَرقـــوا لِفُـــؤادِهِ مِـــنْ أجْلِهِـــمْ خَـــبْلُ

3. وإذا تُكَلِّمُنَـــــــا تَـــــــرَى عَجَبًـــــــا بَـــرَدًا تَرَقْـــرَقَ فَوْقَـــهُ ضَـــحْلُ(2)

جملة "إذا تكلمنا تـرى عجبًا" مـستأنفة بـالواو بعـد "أوكلـما اختلفـت ... لفـؤاده ... خبـل"؛ إذ انعطف المعنى إلى مسار آخر بعد ذكر أثر رحيل المحبوبة، إلى وصف ريقها ولمعـان أسـنانها. والـرابط الدلالي بين الجملتين هو تذكر ملامح جمالها بعد بَيْنها، والذي كان من بين أسباب حزنه وذهاب قلبه. ويحتمـل أن تكـون الجملـة هنـا معطوفـة عـلى "أوكلـما اختلفـت ..."، المعطوفـة بـدورها عـلى "تجذم الوصل" وتكون قد شاركتها في الحكم المعنوي، وهو اطراد حدوث الأثر لحدوث الشرط؛ ففـي الأولى يـصيبه الخبـل كلـما ارتحلـت ثـم عـادت ثـم ارتحلـت، وفي الثانيـة يـصيبه العجـب مـما

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 436- 438. والبرد: الثوب الأبيض، والمُجسَد الثوب المصبوغ بالزعفران خاصـة. والطريـف: مـا اسـتحدث [من المجد والمال، والتليد ما ورثه من ذلك]. والبعير المعبد: المفرد المطلي بالقطران؛ لسقوط وبـره. انظـر: ص 436، 438 وهـامش (2) ص 438.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 547- 548. والطَّفْل: الرخص الناعم، ذكرها للوزن، واختلفت نوى: تحولت من مكـان لآخـر أو مـن دار لأخرى، كما تنتوي الأعراب في باديتها. والخبل: فساد العقل، والبَرَد: قطـع الـثلج الـصغيرة. والـضحل: المـاء القليـل. انظـر ص 547، هامش 3، 4، وص 548.

يرى؛ من نصاعة أسنانها المتخلّلة بريقها العذب. وكلاهما تشارك الجمل المتعاطفة الثلاثة قبلها في حدوث أو سريان أثر الارتحال إذ أحزنه ذلك.

من نماذج هذه العلاقة الدلالية التي يربط بين الجملتين فيها حرف الاستئناف الفاء، قول لبيد بن ربيعة في سمطه، مفتخرًا بقومه، قاطعًا سياق الفخر بقومه بجمل نعوت ومتعاطفات:

81. مِنْ مَعشَرٍ سَنَّتْ لَهُمْ آباؤُهُمْ	ولِكُلّ قَوْمٍ سُنّةٌ، وَإِمَامُهَا
....	....
84. فَبَنَوْا لَنا بَيتًا رَفيعًا سَمْكُهُ	فَسَمَا إِلَيهِ كَهْلُها وغُلامُهَا
85. فاقنَعْ بِمَا كتب المَلِيكُ، فإِنّما	قَسَمَ الخَلاَئِقَ بَيْنَنا عَلّامُهَا
86. وإذا الأمانَةُ قُسّمتْ في مَعْشَرٍ	أَوْفَى بِأَعْظَمِ حَظِّنا قَسَّامُهَا[1]

جملة "فاقنع ..." جملة مستأنفة بالفاء، قطعت سياق الجملتين المتعاطفتين "فبنوا لنا بيتًا، وإذا الأمانة قسمت ... أوفى ..."، وهذه الفاء المستأنفة بها الجملة تربط الجملة بما قبلها برابط السببية الذي هو معناها، يقول: هذه المفاخر والفضائل خصوا بها؛ لأنها قسمة الله بين عباده، فهو الذي يعلم أين يضع فضائل الأخلاق. وكأن الشاعر يبطل اعتراض معترض على اختصاص قومه بجمع هذه الفضائل، فيعلل هذا الاختصاص برده إلى القدر الإلهي، الذي لا مجال للاعتراض عليه من أحد، ويمكن أن تكون هذه الفاء عاطفة للجملة الطلبية "فاقنع" على الخبرية "فسما إليه"، وشاركتها في حكم الإثبات[2].

والجملة "فإنما قسم المعايش بيننا علامها" مستأنفة أيضًا، والفاء هنا رابطة الجواب "إنما

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 381.

(2) ذكر المالقي أن الفاء العاطفة للجمل يجوز أن يكون قبلها جملة خبرية وبعدها جملة طلبية والعكس. انظر: أحمد بن عبد النور المالقي (ت702هـ): رصف المباني في شرح حروف المعاني، ت. د أحمد محمد الخراط، دار القلم – دمشق، ط2، 1405هـ = 1985م، ص 441-442. وقال المرادي عن فاء الاستئناف بعد ذكر ما قاله المالقي عنها: "وهذه الفاء ترجع عند التحقيق للفاء العاطفة للجمل لقصد الربط بينها". انظر: أبو الحسن بن قاسم المرادي: الجنى الداني في حروف المعاني، ت. د فخر الدين قباوة وأ. محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1413هـ = 1992م، ص 76.

قسم" بجملة الطلب "فاقنع ..."، وهي تربطها بمعنى السببية والترتيب[1]، أو الإتباع كما قال ابن جني[2].

ومن نماذج هذه الفاء أيضًا قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

4. وَلَكِنّـــــي جَعَلْـــــتُ إزايَ مَـــــالي فَأُقْلِـــلُ بَعْـــدَ ذَلِـــكَ، أَو أُنِيـــلُ

5. فَهَـــلْ مـــن كَـــاهِنٌ أَوْ ذِي إلَـــهٍ إذا مـــا حَـــانَ مِـــنْ رَبٍ أُفُـــولُ

6. يُراهِنُنـــــي فَيَرهَنُنـــــي بَنِيـــــهِ وأَرهَنُـــهُ بَنـــيَّ بِمَـــا أقُـــولُ[3]

جملة "فمن من كاهن ... يراهنني" مستأنفة بفاء الإتباع التي ربطت معناها وهو: من ذا الذي يراهنني من رجال الكهانة أو من رجال الدين، فيرهنني بنيه وأرهنه بني، على أنّ ما من أحد من الناس يعلم بقرب نهاية أحد، أو بزوال نعمة عنه[4]؛ بمعنى البيت قبله، وهو اختياره أن يقوم بأمر ماله، ويعطي منه أو يبخل، دون اللهو وألوان الملذات. وكأنه يعلل لهذا الاختيار بهذه المراهنة على عدم علم أحد بما سيكون غدًا بفاء الإتباع.

ومن نماذج هذه الفاء أيضًا قول طرفة بن العبد في سمطه، بعد عرض فلسفته في الحياة التي ترى الموت قدرًا قاهرًا لكل حي، لا يفرق بين كريم وبخيل، ولا يغادر نفسًا إلا طواها يقول:

---

(1) انظر: المالقي: السابق، ص 442.

(2) ذكر ابن جني أن فاء الإتباع تفيد أن ما قبلها سبب وعلة لما بعدها دون العطف، وتكون وظيفتها فقط ربط الكلام؛ لأن ما بعدها يجوز الابتداء به، فجيء بها لتدل على أن ما بعدها مرتبط بما قبلها وليس مستقلًا عنه مستأنفًا، بخلاف الفاء التي للإتباع والعطف جميعًا، والتي لا يجوز الابتداء بما بعدها. انظر: أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، الطبعة الثانية 1413هـ = 1993م، ج1 ،ص 252- 253. وذكر أن هذه الفاء للإتباع، المتجردة عن العطف "هي في الكلام كثيرة جدًّا". انظر: ج1، ص 259.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 658. والكاهن: الذي يتعاطى الخبر عن الكائنات في مستقبل الزمان ويدعي معرفة الأسرار. والربُّ: المالك أو السيد المطاع، والمراد أفول نجمه، أي زوال عزه وسلطانه. انظر: ص 658 هامش 5، 6 [و"كاهن: بدل من "ذا"].

(4) الهاشمي: السابق ن ص هامش 5، 6.

71. لَعَمـرُكَ! إنَّ المَـوتَ مـا أَخطـأَ الفتـى　　لكـالطِّوَلِ المُرْخَـى وثِنيـاهُ باليَـدِ

72. إذا شـاءَ يَوْمًـا قـادَهُ بِزِمامِـهِ　　ومَـنْ يَـكُ في حَبْـلِ المَنيّـةِ يَنْقَـدِ

73. فَـما لي أراني وابـنَ عَمّـيَ مالِكًـا　　متـى أَدْنُ منـهُ يَنْـأَ عَنـي ويَبْعُـدِ؟ [1]

جملة "فما لي أراني ... متى أدن منه ينأ عني" مستأنفة بفاء الإتباع بعد جملة "لعمرك إن الموت ... لكالطول المرخى"، ربطتها بها بعلاقة السببية في الفاء. والدلالة في الجملتين على النحو التالي: إذا كان الموت سيصيب الإنسان مهما طال به العمر، فلماذا كلما حاولت الاقتراب من ابن عمي مالك ابتعد عني ولم يعبأ بهذا الدنوّ؟! والمعنى وراء هذا المعنى: إن العمر أقصر من أن نقضيه في قطيعة مع ذوي الأرحام.

أما الرابط اللفظي بين الجملتين المنفصلتين نحويًّا، وهو حرف الابتداء "حتى"، فقد جاء منفردًا ومقترنًا بـ "إذا" الشرطية. أما مجيئه منفردًا فتأتي الجملة بعده إما فعلية أو اسمية. فمن الجملة الفعلية قول قيس بن الخطيم في مذهبته، مفتخرًا بأيام قومه الأوس على الخزرج، ومنها يوم بعاث:

19- أَطَاعَتْ بَنُو عَوْفٍ أَميرًا نَهَاهُمُ　　عنِ السّلْمِ، حتى كانَ أَوّلَ واجِبِ[2]

جاءت "حتى" غاية لمعنى الجملة قبلها، وهو نهي مقدَّم بني عوف لهم عن الاستجابة لنداء السلم، وطاعتهم إياه في ذلك، ثم جاء المعنى المستأنف بعد "حتى"، مبينًا أنه كان أول من سقط في هذه الحرب التي أصر عليها. و"حتى" هنا متعلقة بـ "نهاهم"، ربطت انتهاء النهي بابتداء القتل، أي ظل ينهاهم عن السلم إلى أن كان أول من يقتل في هذه الحرب. وفي هذه العلاقة الدلالية بين الجملتين معنى المفارقة والمفاجأة غير المتوقعة من جهتين، من جهة أنه أمير فكان أول قتيل، ومن جهة أنه أصر على الحرب فكان أول هالك فيها.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 442. والطول: الحبل. وثنياه: طرفاه. انظر هامش 2، 3.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 652. ويوم بعاث كان بين الأوس والخزرج، وبنو عوف: من الخزرج. والواجب: الهالك والقتيل. انظر: ص 651 هامش 3، وص 652 هامش1. وفي المعاني الكبير لابن قتيبة، مج 2، ص 969: "واجب ميت، وقولهم: وجبت الشمس إذا سقطت، ووجب البيع: إذا وقع.

ومنها قول القطامي في مشوبته واصفًا الدمن التي غيرتها الأعصر الأول:

5- كانت منازل مِنَّا قد نَحُلُّ بها   حتى تغيَّر دهرٌ خائنٌ خَبِلُ(1)(*)

جملة "كانت منازل مِنَّا قد نَحُلُّ بها"، والتي جاءت نعتًا رابعًا لـ "دمن" في قوله:

2- أنَّى اهتديتُ لتسليم علـى دِمَنٍ   بالغَمْرِ غيرهُنَّ الأعصُرُ الأُوَلُ

3- صافتْ تمعَّجُ أعناقُ السيول به   من باكرٍ سَبِطٍ أو رائحٍ يَبِـُل(2)

جملة النعت "كانت منازل مِنَّا قد نَحِّلُ بها"، والتي تصف كثرة نزوله بتلك المنازل حين كانت عامرة بأهلها، انتهى معنى النعت فيها إلى غاية، ولم يستمر، وكان هذا الانتهاء إلى هذه الغاية أو الحد، ثم كان تفرق أهلها عنها لتغير الدهر المفسد المتنقص من كل كمال في أحوال الناس. هذه العلاقة الدلالية من كون المنازل على حال من الاجتماع والاستئناس بها، ثم التفرق والتنقص منها، ربطت بينها "حتى"؛ بما أفادت من معنى الغاية لحال، ثم ابتداء حال جديدة استؤنفت فيها الجملة بعدها استئنافًا نحويًّا.

ومن نماذج الجملة الاسمية قول أبي ذؤيب الهذلي في مرثيته(3):

10- وتَجَلُّـدي للشامتين أُريهـمُ   أنِّي لريب الدهر لا أتَضَعْضَعُ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 805.

(*) نقل د. عضيمة عن الزمخشري في الكشاف ج1، ص 100، ج2. ص 10، أن "قد" التي يليها المضارع تأتي بمعنى "ربما" التي تجيء لزيادة الفعل وكثرته، مثل قوله تعالى:(قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاء)[البقرة: 144]. ونقل عن أبي حيان الأندلسي في البحر المحيط ج1، ص 427، 428 أن " نرى" في الآية مضارع بمعنى الماضي، وتكون للتحقيق والتوكيد وأن التكثير الذي قال به الزمخشري لم يفهم من "قد"؛ بل من سياق الكلام. انظر: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج2، ص 251- 252. والأنسب لمعنى البيت أن يكون المراد كثرة نزوله بالديار؛ ليناسب دلالة "حتى" التي أفادت انتهاء هذه الكثرة عند غاية هي تغير الدهر، وليس المناسب معنى التحقيق والتوكيد؛ لأن السياق ليس فيه شك في هذا الخبر، فيورده مؤكدا بـ "قد".

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 804.

(3) أبو ذؤيب الهذلي، خويلد بن خالد: شاعر مخضرم، وهو أشعر هذيل. وفد على النبي صلى الله عليه وسلم في مرض موته، فأدركه مسجى، فصلى عليه وشهد دفنه. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 683.

11- حتـــــى كـــــأني للحـــــوادث مـــــروة بـــــصفا المـــــشقر، كـــــل يـــــوم تُقـــــرع[1]

جملة "حتى كأني للحوادث مروة" جاء معناها غاية لمعنى الخبر في جملة "أني لريب الدهر لا أتضعضع". يقول أن تجلده للحوادث لا نهاية له إلا الصلابة الكاملة، وأن استمساكه غاية ينتهي دونها كل نوازل الأيام.

وأما "حتى" المقترنة بأداة الشرط "إذا"، فإن الفارق بينها وبين "حتى" المنفردة أن معنى الغاية فيها يؤخذ من جملة جواب الشرط[2]، وأن جواب الشرط قد يحذف[3]؛ وقد وردت نماذج من حذف جواب "إذا" في هذا التركيب في المعاني الجزئية التي بنيت بناء لفظيًّا بـ "حتى إذا"، كما سيأتي في بعض النصوص موضع التحليل.

من نماذج هذا الرابط قول ذي الرمة في ملحمته واصفًا سرعة ناقته:

34- تُصْغِي إذا شدَّها بالكُور جانحةً حتى إذا ما استوى في غَرْزها تَثِبُ[4]

فقد ربطت "حتى إذا" بين جملة "تصغي ..." وجملة الاستئناف "إذا ما استوى في غرزها تثب"، بمعنى الغاية فيها، فكأن ميل الناقة دانية إلى الأرض يستمر حتى ينتهي باستوائه في غرزها فتثب[5]. والعلاقة الدلالية بين الجملتين علاقة الفعل يأتي بعد انتهاء الفعل قبله.

ويقول في هذه الملحمة أيضًا، واصفا شدة عَدْو الظليم، رائحًا إلى فراخه أو بيضه، وقد اشتد عصف الريح وقصف الرعد:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 685. والمروة: واحدة المرو، وهي حجارة بِيض براقة. الصفا: جمع صفاة وهي الحجارة العِراض المُلْس. المشقر: جبل لهذيل. يقال لمن كثرت مصائبه: قُرعت مروته. انظر ن ص هامش 2.

(2) هذا هو رأي الجمهور كما ذكر د. عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم ج2، ص 115، لكني أرى أن معنى الغاية يؤخذ من جملة الشرط والجواب جميعًا، لا من جواب الشرط فقط.

(3) انظر: د. عبد الخالق عضيمة: السابق، ص 115، 130.

(4) الهاشمي: الجمهرة. ج2، ص 948. تصغي: تميل كما يميل المستمع. والكور: الرحل. جانحة: مالت دانية لاصقة بالأرض. والغرز للناقة بمنزلة الركاب للدابة. انظر: ن ص هامش 5.

(5) نقل د. عضيمة عن أبي حيان في البحر المحيط، ج7، ص 396، أن الفعل قبل حتى "يكون متطاولًا حتى تصح الغاية". انظر: ج2، ص 129، أي أنه يستمر مدة ثم ينتهي إلى غاية، ثم يستأنف بعده فعل آخر.

117- كَأَنّه دَلْوُ بِئْرٍ جَدّ مَاتِحُها   حتى إذا ما رآها، خانَهُ الكَرَبُ[1]

جملة "كأنه دلو بئر جد ماتحها" انتهى معناها، وهو شد الماتح للدلو بسرعة شديدة، عند اقترابها من فم البئر إذ انقطع الحبل، وهو معنى الجملة الثانية، فكانت العلاقة بينهما أن الثانية غاية انتهى إليها معنى الجملة الأولى. وكانت "حتى" المقترنة بأداة الشرط رابطًا لفظيًا، ربط بينهما بهذه العلاقة الدلالية، بالإضافة إلى علاقة التوالي الزمني التي تربط الثانية بالأولى.

4-3 العلاقة الدلالية:

وهي العلاقة التي تربط الجملة المستأنفة بما قبلها. وقد تنوعت في نصوص الجمهرة إلى نوعين؛ الاستئناف البياني، والاستئناف المحض. وقد تنوعت صور كل نوع منهما في نصوص الجمهرة.

من الاستئناف البياني: مجيء الجملة المستأنفة في حيز القول. مثل قول أبي ذؤيب الهذلي في مرثيته:

2- قالت أميمة: ما لِجِسْمِك شاحبًا   منذ ابْتُذِلْتَ، ومثلُ مالِك ينْفَعُ

3- أم ما لجنبك لا يلائم مضجعًا   إلا أقضَّ عليك ذاك المضجعُ

4- أودى بَنِيّ فأعقبوني حسْرةً   بعد الرُّقاد، وعَبْرةً ما تُقْلعُ[2]

جملة "أوْدَى بَنيَّ" مستأنفة بعد "قالت أميمة"، وقد ارتبطت هذه الجملة المستأنفة بالجملة قبلها برابط حكاية المحاورة بتقدير "قلت"، أي: قالت أميمة ... قلت". ويجعلها البلاغيون

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 965. والماتح: الذي ينزل إلى أسفل البئر فيملأ الدلو، وذلك إذا قل الماء، أو الذي يسقي على رأس البئر، وهو الأنسب لمعنى البيت؛ لأن الذي يقف على رأس البئر يجذب الحبل من قاعه إلى أعلى، أما الذي في أسفل البئر فيصعد به ولا يجذبه. والكَرَب: عُقدُ الحبل على عوديْ الدلو اللذين يشبهان الصليب، وخانها: أي انقطع. انظر: هامش 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 684. ابتُذِلت: ابتذلت نفسك بموت من كان يكفي ضيعتك من بنيك. أقضَّ عليك: صار تحت جنبك مثل قضيض الحجارة، وهي الحجارة الصغار. بعد الرقاد: بعد رقاد الناس. انظر: ن ص هامش 2، 3.

إجابة لسؤال مقدر، كأن سائلًا سأل بعد: "قالت أميمة": "فماذا قلت أنت؟"، فيأتي الجواب: قلت: أودى بنـيَّ. وفي الحالتين يكون "قالت ... قلت" هي الرابط الدلالي بين الجملتين؛ باعتبارهما معًا حكاية للحوار(*).

ومن الاستئناف البياني وقوع الجملة المستأنفة في حيـز السـؤال المـذكور. مـن ذلـك قـول علقمـة ذي جدن الحميري في مقطع مرثيته ملوك قومه حمير:

24- هـــــل لأُنـــــاسٍ مثـــــلُ آثارهـــــم بمـــــأربٍ ذاتِ البنـــــاء اليَفَـــــعْ

25- أو مثـــــلُ صِرواحٍ ومـــــا دونهـــــا مـــــما بَنَـــــتْ بِلْقَـــــيسُ أو ذو بَتَـــــعْ

26- لا، مـــــا لِحَـــــيٍّ مثـــــلهِ مَفْخـــــرٌ هيهـــــاتَ، فـــــازوا بـــــالعُلا والرِّفَـــــعْ(1)

فجملة "ما لحيٍّ مثلِه مَفْخَرٌ" مستأنفة بعـد جملـة السـؤال المـذكور "هـل لأنـاس ..."، وبعـد حـرف الجواب "لا" غير العامل فيما بعده. والرابط بين الجملة المستأنفة وما قبلها هـو دلالـة الجـواب التـي هـي تمام الكلام.

أما **الاستئناف المحض** فقد جاء بين الجملتين في عدة صور أيضًا:

- **منها التعداد** كما في سمط طرفة بن العبد:

66. أَرَى قَـــبْرَ نَحَّـــامٍ بَخِيـــلٍ بَخيـــلٍ بِمَالِـــهِ كَقَـــبْرِ غَـــوِيٍ في البِطَالَـــةِ مُفْـــسِدِ

67. تَـــرَى جُثْـــوَتَينِ مِـــنْ تُـــرابٍ، عَلَـــيهِما صَـــفائحُ صُـــمٌّ مِـــنْ صَـــفيحٍ مُنَـــضَّدِ

(*) وقد ذكر الهاشمي في رواية أخرى من مصادره الأخرى للجمهرة – غير الأصل الذي اعتمده وهو نـسخة الفاتيكـان [انظـر: الجمهـرة. ج1، ص 89] - بيتا قبل هذا البيت هو:

2- فأجبتُها: أمَّا لجسمي أنه أودى بَنِيَّ من البلاد فوَدَّعوا

3- أودى بَنِيَّ فأعقبوني ....

[انظر: الهاشمي: ج2، ص 684 هـامش2]. وعـلى هـذه الروايـة تكـون جملـة "أودى بنـي" توكيـدًا لفظيًـا، وتكـون جملـة الجـواب "فأجبتها" معطوفة بالفاء على جملة "قالت ...".

(1) الهاشمي: الجمهرة: ج2، ص 728. واليَفَع: المرتفع. والرِّفَع: جمع رِفعة. صرواح: حصن باليمن قرب مأرب، وبلقيس: ملكـة سـبأ، وذو بتع: ملك حمير. انظر: ن ص هامش 4، 5، 6.

69. أرى المَــوتَ يَعتــامُ الكِــرامَ ويَــصطَفي عَقيلَـــةَ مـــالِ الفـــاحِشِ المُتَـــشَدِّدِ

70. أَرى العمـــر كَنـــزًا ناقـــصًا كـــلَّ لَيلَـــةٍ ومـــا تَـــنْقُصِ الأيَّـــامُ والـــدَّهرُ يَنفَـــدِ[1]

فهذه الجمل الثلاثة البادئة بالفعل "أرى" جاءت منفصلة كل منها عما قبلها، مستأنِفة لمعنى هو جانب من جوانب رؤية طرفة للحياة؛ الجانب الأول: استواء نهاية من يبخل بماله على نفسه وعلى السائلين، ومن ينفقه على ملذاته وعلى الطالبين، فكلاهما يطويه قبر منضد بالحجارة، مهيل عليه التراب. والثاني: اصطفاء الموت للكرام والبخلاء على السواء.

وقد عدّى طرفة فعل الاختيار مع الكرام للكرام أنفسهم؛ لأن نفوسهم هي القيمة التي يحملونها فيصطفيها الموت، بينما عدّى فعل الاختيار مع البخلاء إلى عقائل أموالهم؛ لأنها هي القيمة الحقيقية التي ينتزعها الموت. والثالث: أن كل نفس ستذوق الموت مهما امتد بها العمر. وأن مرور الليالي إنفاد للعمر والذي ينفد لا يعود. وقد اقتضى هذا التعديد لجوانب الرؤية فصل الجمل الثلاثة بعضها عن بعض؛ لتسليط الضوء على كل جانب على حدة، وإن كانت الرؤية في جوهرها واحدة.

ومنها عدم إرادة تشريك الجملة المستأنفة مع التي قبلها في الحكم الإعرابي: لأن التشريك سيؤدي إلى فساد المعنى. مثال عدم إرادة التشريك في الحكم الإعرابي، قول علقمة ذي جدن الحميريِّ في رثاء ملوك قومه:

15. فَكَيْـــــفَ لا أَبْكِـــــيهِمُ دَائِبًـــــا وَكَيْـــفَ لاَ يُـــذْهِبُ نَفْـــسي الهَلَـــعْ

16. مِـــنْ نَكْبَـــةٍ حَـــلّ بنـــا رُزْؤُهـــا جَرعنـــا ذا المَـــوْتِ مِنْهَـــا جَـــرَعْ

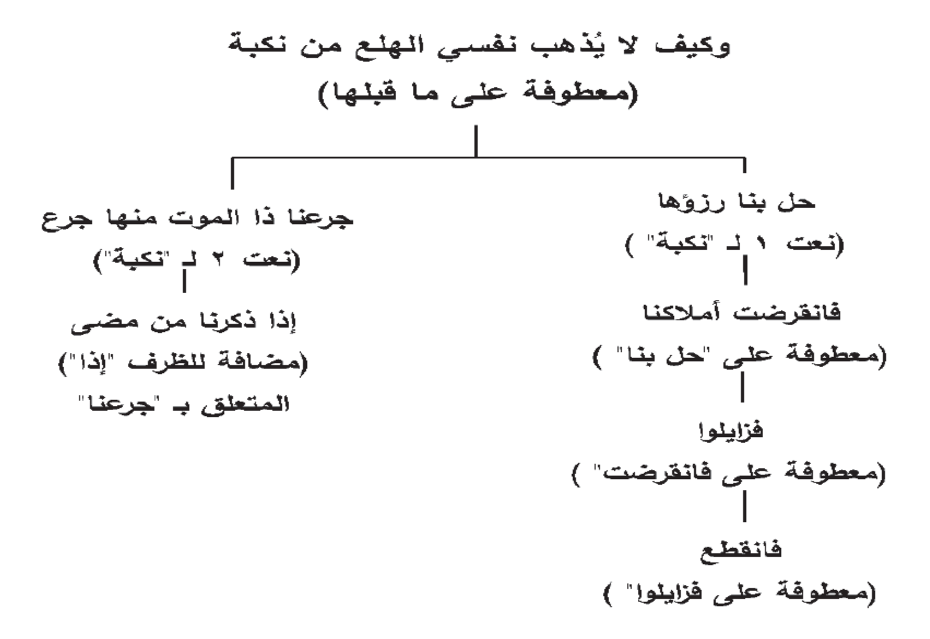
17. إذا ذَكَرْنَـــا مَـــنْ مَـــضىَ قَبْلَنَـــا مـــن مَلِـــكٍ نَرْفَـــعُ مـــا قـــد رَفَـــعْ

18. فَانْقَرَضَـــــتْ أَملاكُنَـــا كُلُّهُـــــمْ وَزَايَلُـــــوا مُلْكَهُـــــمْ فَـــــانْقَطَعْ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 441- 442. والنحَّام: الذي يتنحنح عند السؤال، كناية عن البخل. يعتام: يختار. عقيلة المال: أنفَسَه عند أهله. الفاحش: القبيح السيئ الخلق. المتشدد: البخيل. انظر: ص 441 هامش3، 4، 7.

19. بَنَــوا لِمَــنْ خُلِّــفَ، مــن بَعْــدِهِمْ مَجْــدًا، لَعَمْــرُ اللـــه، مَــا يُقْتَلَــعْ[1]

جملة "بَنَوْا ..." مستأنفة لعدم تشريكها في الحكم الإعرابي للجملة قبلها. ويقتضي بيان عدم إمكان التشريك في الحكم الإعرابي وإلا فسد المعنى، بسط الجملة أولًا على النحو التالي:



فلو عطفت جملة "بنوا" على جملة "فانقطع" قبلها، لكان البناء واقعًا بعد أن زايلوا ملكهم وانقطع، وهو معنى فاسد؛ لذا كانت الجملة مستأنفة استئنافًا محضًا لابتداء معنى جزئي جديد.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الصورة من صور الاستئناف المحض لم تأت في نصوص الجمهرة إلا في بدايات المعاني الجزئية والفرعية، وأنها تقل نماذجها قلة ظاهرة، وتكون بين جملتين لا يصح بينهما العطف ولا الاستئناف بأداة.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727. دائبًا: أي بكاء مستمرًا. والأملاك: جمع مَلِك. زايلوا: فارقوا. انظر: ن ص هامش 7.

- **ومنها قصد إظهار الانفصال:** ويكون في المعاني الفرعية أو المتفرعة التي تشكل معًا معنى جزئيًا. والجامع بين الجملتين في هذا البناء يستمد من السياق ومن سباق الجملتين ولحاقهما، اللذين هما جزء من هذا المعنى الجزئي أو كله، وليس من علاقة الجملتين مباشرة؛ لذا كان هذا النوع من أنواع الاستئناف المحض هو أخفى الأنواع جميعًا في الروابط الدلالية.

من نماذج هذا القصد لإظهار انفصال الجملتين قول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

2. فَلَيتَ الغَضَى لم يقطَعِ الركبُ عَرضَهُ وليتَ الغَضَى مَاشَى الركابَ لَيالِيا
3. لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى مزارٌ، ولكنّ الغضى ليْسَ دانيا
4. أَلَمْ تَرَني بِعتُ الضّلالةَ بالهُدى وَأَصْبَحْتُ في جيشِ ابنِ عفّان غازيا
5. دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي بِذِي الطَّبَسَين، فالتفتُّ وَرَائِيا[1]

فالجمل الثلاثة المستأنفة "لقد كان في أهل الغضى ... مزار" و"ألم ترني بعت الضلالة بالهدى" و"دعاني الهوى ..." منفصلات دلاليًا كل منها عما قبلها؛ إذ لا تشكل معها بناء دلاليًا متلاحمًا، لكن يمكن تلمس روابط دلالية خفية بينها، هي روابط حديث النفس غير المتسق بترتيب معين، لما تعانيه النفس من استشعار لحظة الوداع الأخيرة. فقد تمنى في مفتتح النص أن يبيت ليلة واحدة بجنب الغضى، وهو شجر ينبت في الرمل، وكان موضعًا لمقام أحبابه، يزجي القلاص النواجيا، مثلما كان يفعل من قبل. لكن هذه الأمنية غير قابلة للتحقق؛ فقد غادر ركبه الذي ارتحل فيه موضع الغضى، فيستأنف التمني أن لم يكن الركب غادر جنب الغضى، أو أن الغضى قد صاحب الركب – وهو مرتحل - ليالي يتزود فيها من أحبابه. وهذا الشطر الآخر من الأمنية ومن البيت – على غرابته - يرده إلى الواقع، أن البعد حائل بينه وبين رؤية أهل الغضى. ثم يقطع حديث التمني إلى حديث التَّقَوِّي على قسوة اللحظة بصحة الاختيار؛ اختيار الهدى على الضلالة، والغزو والجهاد على الفتك وقطع الطريق. ثم يدع حديث التقوى إلى حديث التشوق إلى أهله وصحبته الذين غادرهم وراءه بالبصرة. فهذه الانتقالات من معنى إلى معنى تدل على تسارع الخواطر والحالات وتزاحمها

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 760.

على النفس في هذه اللحظات الأخيرة، فجاءت الجمل مستأنفة لتعكس هذا التسارع في الانتقال من جهة، ولترتبط بينها برابط شعوري أكثر منه دلالي من ناحية أخرى.

وآخر صور الاستئناف المحض الاستطراد:

منه قول دريد بن الصمة في منتقاته، يصف مشهد مصرع أخيه وصفًا مفصلًا من الأبيات 12 - 18 منه:

12- دَعَاني أَخي وَالموت بَيني وَبَينَهُ فَلَمّا دَعاني لَم يَجِدني بِقُعدَدِ

13- أَخي أَرضَعَتني أُمُّهُ بِلِبانِها بِثَديِ صَفاءٍ بَينَنا لَم يُجَدَّدِ

14- فَجِئتُ إِلَيهِ وَالرِماحُ تَنوشُهُ كَوَقعِ الصَياصي في النَسيجِ المُمَدَّدِ[1]

فجملة "دعاني أخي ..." طالت بعدة جمل متعاطفات. وجاءت جملة الاستطراد "أخي أرضعتني" المحذوفة المبتدأ، والتي طالت بالخبر المتعدد "أرضعتني"؛ قطعًا لسياق العطف الذي يسرد أحداث المشهد المروع لمقتل أخيه، بمعنى متفرع معترض هو وصف صفاء الأخوة وكمالها بينهما، ثم يعود لسياق السرد. وعلاقة هذا المعنى بالسياق الذي اعترضته، أو المناسبة بينهما كما جاءت في تعريف الاستطراد، هو تبرير بكائه الدائم على أخيه، والذي لامته عليه زوجته فطلقها، وكأن تذكر الحدث الفاجع وسرد تفاصيله أهاج لوعته على أخيه، فانعطف إلى ندب ما كان بينهما من صفاء، ثم عاد إلى السرد.

4- بناء الجملتين الطويلتين:

إذا كان هذا المبحث مختصًا بعلاقة الجملتين القصيرتين أو البسيطتين وطريقة بناء الثانية منهما على الأولى، فإن النظرة التحليلية لبناء النص الشعري يمكن أن تتسع لتشمل بناء الجملتين الطويلتين أيضًا، ورصد أنماط العلاقات بينهما.

ويمكن إجمال أنماط العلاقات بين الجملتين الطويلتين في نصوص الجمهرة إلى ثلاثة أنماط.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 590. والقعدد: الجبان اللئيم القاعد عن المكارم والحرب. يجدد: لم يقطع. تنوشه: تتناوله. والصياصي: جمع صِيصة: وهي شوكة الحائك. انظر: ن ص هامش2، 3، 4، 5.

الاتصال النحوي الدلالي – الاتصال اللفظى الدلالي – الاتصال الدلالي.

الأول: الاتصال النحوي الدلالي:

ويكون بوظيفة نحوية واحدة هي العطف، ولكنه عطف جملة كلام على جملة كلام، يشكل كل منهما جملة نحوية طويلة. يقول عبد القاهر الجرجاني عن العطف إنه "موضوع على أنك تعطف تارة جملة على جملة، أو تعمد أخرى إلى جملتين أو جمل، فتعطف بعضًا على بعض، ثم تعطف مجموع هذه على مجموع تلك"[1]. وإن كانت رؤية هذه الدراسة تمتد ببناء الجمل الطويلة إلي الجمل التي طالت بكل طرق الإطالة التي سبق تفصيلها في المبحث الأول، لا التي طالت بالعطف فقط.

وجاء في البحر المحيط في قوله تعالى:(تِلْكَ الْجَنَّةُ الَّتِي نُورِثُ مِنْ عِبَادِنَا مَن كَانَ تَقِيًّا {63/19} وَمَا نَتَنَزَّلُ إِلَّا بِأَمْرِ رَبِّكَ)[مريم:63-64]: "وهذه الواو التي في قوله: "وما نتنزل" هي عاطفة جملة كلام على أخرى، واصلة بين القولين، وإن لم يكن معناهما واحدًا"[2].

وفي البحر المحيط أيضًا في قوله تعالى:(وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنسَانَ مِن سُلَالَةٍ مِّن طِينٍ)[المؤمنون: 12]: "ولقد قال ابن عطية: هذا ابتداء كلام، والواو في أوله عاطفة جملة كلام على جملة وإن تباينت في المعاني. وقد بيَّنا المناسبة بينهما، ولم تتباين في المعاني من جميع الجهات"[3]. فجملة الكلام هي مجموعة من الجمل المترابطة نحويًّا ودلاليًّا. والعطف بين هذا الجمل الطويلة يكون بالواو كما في هذه الآيات، وكما في النماذج التالية من نصوص الجمهرة، ويكون بالفاء المسبوقة بهمزة استفهام، وقد تكون الواو العاطفة كذلك مسبوقة بهمزة استفهام.

ويلاحظ اختلاف العلاقة النحوية الدلالية بين الجملتين الطويلتين عنها بين القصيرتين، أنها محصورة في وظيفة العطف، بينما تتنوع بين الجملتين القصيرتين تنوعًا كبيرًا كما سبق التفصيل.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 245.

(2) أبو حيان الأندلسي: البحر المحيط، ج 6، ص 203. نقلًا عن: د. عبد الخالق عضيمة: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج3، ص 439.

(3) أبو حيان الأندلسي: البحر المحيط، ج6، ص 397، نقلًا عن: د عبد الخالق عضيمة: السابق، ج3 ن ص.

- من نماذج هذا البناء النحوي الدلالي قول النابغة الجعدي في مشوبته:

14- وتيهٍ عليها نَسْجُ ريحٍ مريضةٍ   قطعتُ بِحُرْجوجٍ مُسانِدةِ القَرا[1]

تطول هذه الجملة حتى البيت الحادي والثلاثين:

31- تلألأ كالشِّعْرَى العَبورِ تَوَقَّدَتْ   وكان عَماءٌ دونَها فتَحَسَّرا[2]

كلها في وصف هذه الناقة الحرجوج الضامرة. وقد سبق تحليل بناء هذه الجملة الطويلة في المبحث السابق، وتزيد الدراسة هنا تحليلها من جهة علاقتها بالجملة الطويلة قبلها، وبالجملة الطويلة بعدها. فقد جاءت هذه الجملة الطويلة في بناءٍ للجمل الطويلة في المشوبة على النحو التالي:

7. خَليليّ قد لاقَيْتُ ما لمْ تُلاقِيا   وَسُيّرتُ في الأحياءِ ما لم تُسيَّرا

8. تذكرْتُ، والذكرى تَهيجُ لذي الهَوَى   ومن حاجةِ المَحْزونِ أن يتذكّرا

9. نَدامايَ عِنْدَ المُنْذِرِ بْنِ مُحرِّقٍ   أرى اليَوْمَ مِنْهُم ظاهر الأرض مقفرا

10. كُهُولًا وشُبّانًا، كأَنّ وجوهَهُم   دَنانيرُ ممّا شِيفَ في أرضِ قَيْصَرَا

11. وما زِلْتُ أَسْعى بَيْنَ بابٍ ودارِهِ   بِنَجْرَانَ، حتى خِفْتُ أن أتَنَصّرا

12. لدى مَلِكٍ مِنْ آل جَفْنَةَ، خَالُه   وَجَدّاهُ مِنْ آل امرِئ القيسِ أزهرَا

13. يُديرُ عَلَيْنَا كأسَهُ وشِواءَهُ   مَناصِفُهُ والحَضْرَميَّ المُحَبَّر

14. وتيهٍ عَلَيْها نَسْجُ ريحٍ مَريضَةٍ   قطعْتُ بِحَرْجوجٍ مسانَدَةِ القَرا

32. وَعَاديةٍ سَوم الجرادِ شَهِدتُها   فكفّلْتُها سِيدًا أَزلَّ مُصدَّرا[3]

فالجملة في البيت السابع مستأنفة طالت بالعطف عليها. والجملة في البيت الثامن

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 775.

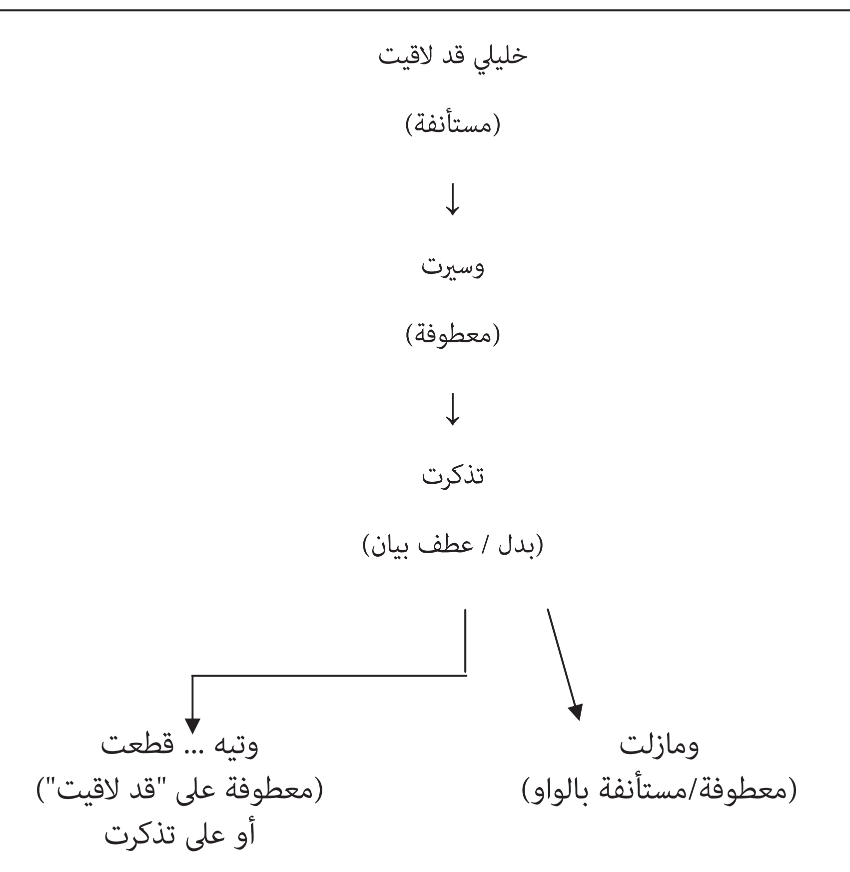
(2) الهاشمي: السابق، ص 779.

(3) الهاشمي: السابق، ص 779.

"تذكرت" بدل من جملة "لاقيت"، أو من جملة "سيرت"، أو هي عطف بيان على إحداهما؛ لأنه يفصل بها أو يفسر بها الملاقاة أو التسيير. والجملة في البيت الحادي عشر "وما زلت" معطوفة على "تذكرت" في البيت الثامن.

ثم تأتي الجملة في البيت الرابع عشر "وتيه ... قطعت" معطوفة بواو "رب" المحذوفة على مجمل الكلام السابق، أي على قوله: "قد لاقيت" وامتداداتها، أو على تفصيل هذه الملاقاة، وهو قوله: "تذكرت" وامتداداتها. فأداة العطف في هذه الجملة الطويلة هي واو رب المحذوفة التي عطفت جملة كلام على جملة كلام بينهما اتصال دلالي، هو الفخر بنفسه باستعراض حكمة الحياة التي حصلها، والتي جاءت في شكل جمل إنشائية شغلت الأبيات من 1 - 5، ثم بالجملة الخبرية في البيت السادس، التي يفخر فيها بوفوده على رسول الله صلى الله عليه وسلم، واتباعه الهدى الذي جاء به. ثم بذكر دخوله على الملوك ومنادمتهم، ثم بذكر شجاعته بقطع الفيافي المخوفة على ناقة سريعة. وهكذا يتصل البناء الدلالي للجملتين الطويلتين متضافرًا مع البناء النحوي المتصل بينهما بواو العطف.

ويتكرر هذا النمط نفسه من الاتصال النحوي الدلالي بواو العطف في الجملة في البيت 32، والتي تطول بدورها حتى البيت 49، واصفة فرسه الذي يحارب أعداءه عليه، في استمرار دلالي لمعنى الفخر بنفسه. ويمكن بسط هذه الجمل على النحو التالي:



ومن نماذج العطف بالفاء لجملة كلام على جملة كلام جاء في نفس المعلقة في قول لبيد:

36- أفتلك أم وحشيةٌ مسبوعةٌ   خَذَلتْ وهاديةُ الصُّوارِ قِوامُها[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 363.

فالفاء من "أفتلك" التي فصلت بين همزة الاستفهام واسم الإشارة المبتدأ "تلك" هي عاطفة كما ذكر ابن هشام[1]، عطفت "جملة الكلام" الذي هو وصف لسرعة البقرة الوحشية التي يشبه بها سرعة ناقته طليح الأسفار، وهو وصف امتد في بناء جملة طويلة من البيت 36 حتى البيت 52؛ عطفت جملة الكلام هذه على "جملة الكلام" البادئ من قوله: "كأنها صهباءُ ... أو مُلْمِعٌ وَسَقَتْ":

22- بِطَليحِ أَسْفَارٍ.................. ....

23- فـإذا تَغَـالىَ لَحْمُهَـا، وَتَحَـسَّرَتْ وَتَقَطَّعَـتْ بَعْـدَ الكَـلاَلِ خِـدَامُهَا

24- فَلَهـا هِبـابٌ في الزِّمـامِ، كَأَنّهـا صَـهْبَاءُ راح مَـعَ الجَنُـوبِ جَهَامُهَـا

25- أَوْ مَلمِـعٌ وَسَـقَتْ لأحْقَـبَ لاَحَـهُ طَـرْدُ الفُحُـولِ، وَضرْبُهَـا، وَكِـدَامُهَا[2]

والمعنى: أفتلك الأتان السريعة تشبهها ناقتي، أم تشبه البقرة الوحشية التي تأخرت عن القطيع، تبحث عن ولدها الذي افترسه السبع، فراحت كلاب الصيد تطاردها؟

الثاني: الاتصال اللفظي الدلالي: ويكون بالروابط اللفظية التالية:

أدوات الاستئناف (بل – لكن – حتى – الواو – الفاء) – الضمائر – المفردات المكررة. أسماء الإشارة. وتكون الجمل فيها مستأنفة مرتبطة بالجملة الطويلة قبلها بهذه الروابط، كما ترتبط بها دلاليًّا، عن طريق استمرار المعنى واستمرار أصل المعنى.

من نماذجه قول المرقش الأصغر في منتقاته:

8- وَمَـا قَهْـوَةٌ صَـهْبَاءُ، كَالمِـسْكِ رِيحُهـا تُطـان عـلى النّـاجُودِ طَـورًا وَتُنـزَحُ

10- بِأَطْيَـبَ مـن فيهـا إذا جِئْـتُ طَارِقًـا مِـنَ اللّيـلِ، بـل فُوهـا ألَـذّ وَأَنْـضَحُ[3]

(1) انظر ابن هشام: مغني اللبيب، ج1، ص 14-15.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 358-359.

(3) الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 555.

هذه الجملة الطويلة مستأنفة بالواو بعد جملة طويلة مستأنفة بلا أداة هي قوله:

3- أَمِنْ بنتِ عجلانَ الخيالُ المُطَوِّحُ   أَلَمَّ ورَحْلي ساقطٌ مُتَزَحْزِحُ[1]

يصف في الأولى، في البيت الثالث، خيالها الذي يطيف به يقظة ومنامًا، حلًّا وترحالًا، ويصف في الثانية، في البيت الثامن، طيب ريقها. فالواو استأنفت معنى مباينًا لمعنى الجملة الطويلة في البيت الثالث، لكن هناك رابطًا دلاليًّا يربط بينهما، هو أن طيب فمها، وألوان أخرى من جمالها هو الذي جعل خيالها لا يفارقه حالًّا ومرتحلًا، فالعلاقة بين الجملتين المستأنفتين علاقة العلة بالمعلول.

ويلاحظ أن هناك روابط لفظية أخرى بين الجملتين هي: ضمير المؤنث المضاف في "فيها"، الذي يعود على "ابنة عجلان" في البيت الثالث، وضمير المتكلم الفاعل في "جئت"، والممتد في بناء الجملة في البيت 3 بين الضمير المضاف في "رحلي – وجدي"، وضمير الفاعل في "انتبهنا"، وضمير المفعول في (راعني – يعترينا)، وضمير المخاطب الملتفت إليه من المتكلم "لقلبك" .. كلها روابط لفظية دالة على استمرار العنصر الدلالي، وهو ذات الشاعر.

ولعل هناك تداخلًا بين العطف والاستئناف بحرفيْ الواو والفاء، يُشْكِلُ معه تحديد نوع الجملة معطوفة هي أم مستأنفة؛ ومن ثم يصعب تحديد النمط الذي تنتمي إليه من أنماط بناء الجملتين الطويلتين. وربما كان نوع الارتباط الدلالي بين الجملتين يصلح أن يكون أصلًا للتفرقة بينهما؛ فإذا كان الارتباط الدلالي بأصل المعنى فقط، ومن ثم تحتاج العلاقة بينهما إلى استنباط، كانت الواو أو الفاء للاستئناف، أما إذا كان الارتباط الدلالي بينهما باستمرار المعنى، وإن كان متنوعًا مع عناصر دلالية أخرى، كانت الواو أو الفاء عاطفة.

ومن نماذجه أيضًا قول الطرماح بن حكيم في ملحمته:

1- قَلَّ في شَطِّ نَهرَوانَ اغتِماضي   وَدَعاني هَوى العُيونِ المِراضِ

2- فَتَطَرَّبتُ للصبا ثُمَّ أوقفت   رِضًا بِالتُقى وَذو البِرِّ راض

(1) الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 554.

3- وَأَراني المَليــــكُ رُشـــدي وَقَـــد كُـــن تُ أَخـــا عُنجُهِيَّــــةٍ وَاعــــتِراضِ

4- غَـــيرَ مـــا ريبَـــةٍ سِـــوى رَيَّـــقِ الغِـــرْ رَةِ ثُـــمَّ ارعَوَيـــتُ عِنـــدَ البَيـــاضِ

5- لات هنَّـــا ذكـــرى بُلَهْنِيَّـــةِ الدهـــ ر، وأنى ذكـــر الـــسنين المـــواضي

6- فـــاذهبوا، مـــا إلـــيكم خَفَـــضَ الدهـــ رُ عِنـــاني وعُرِّيَـــتْ أنقـــاضي

7- وأهَلْـــتُ الـــصِّبا وأرشـــدني اللـــ ـــهُ بـــدهرٍ ذي مِـــرَّةٍ وانتقـــاضِ[1]

فالجملة الطويلة في البيت 6: "فاذهبوا"، والتي تمتد حتى البيت 9، مستأنفة بالفاء بعد الجملة الطويلة في ابتداء النص: "قل في شط نهروان اغتماضي"، والتي طالت حتى البيت 5، إلي قوله: "لات هنا ذكرى بلهنية الدهر"، وهي توكيد معنوي لجملة "ثم ارعويت عند البياض"، وقد تكون مستأنفة في سياق جملة طويلة. وتكون جملة "وأنى ذكرى السنين المواضي" توكيدًا معنويًّا ثانيًا مقترنًا بالواو أو معطوفة عليها[2]، وتكون الجملة في البيت السادس مستأنفة بعد الجملة الطويلة في البيت الأول.

ويلاحظ أن هناك رابطًا لفظيًّا آخر غير فاء الاستئناف بين الجملتين، هو ضمير الجمع المخاطب في "فاذهبوا" و"إليكم"، الذي يعود على "العيون المراض" في البيت الأول، كذلك ضمير المتكلم المضاف في "عناني" وأنقاضي" وهو رابط لفظي أصلي امتد على امتداد عناصر الإطالة في الجملة الطويلة في البيت الأول.

الأخير: الاتصال الدلالي:

وتكون فيه الجمل مستأنفة بلا رابط لفظي بالجملة الطويلة قبلها، لكن تستمر بعض المعاني، أو يربطها بها أصل المعنى.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 987-988.

(2) ذكر د. عبد الخالق عضيمة في قوله تعالى: (كَلَّا سَيَعْلَمُونَ {4/78} ثُمَّ كَلَّا سَيَعْلَمُونَ)أن "الثانية مؤكدة، وجيء بـ"ثم" للدلالة على أن الوعيد الثاني أشد من الأول، وهو توكيد لفظي كما زعمه ابن مالك، ولا يضر توسط حرف العطف. والنحويون يأبون هذا ولا يسمونه إلا عطفًا، وإن أفاد التوكيد". انظر: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، ج11، ص 17، ونقله عن "الجمل" 463:4.

من نماذجه قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

5- فَمــــــن ذا كَـــــاهِنٍ أَوْ ذِو إلَـــــهٍ إذا مـــــا حَـــــانَ مِـــــنْ رَبٍّ أُفُـــــولُ

6- يُراهِنُنـــــي فَيَرهَنُنـــــي بَنِيـــــهِ وأَرهَنُـــــهُ بَنـــــيَّ بِمَـــــا أقُـــــولُ

7- وَمـــــا يَـــــدري الفَقـــــيرُ مَتـــــى غِنـــــاهُ وَمـــــا يَـــــدري الغَنِـــــيُّ مَتـــــى يَعيـــــلُ

11- لعَمْـــــرُ أبيـــــك مـــــا يُغنـــــي مقـــــامي مـــــن الـــفتـــــيان أَنجـــــيةٌ جَهـــــول

12- نئـــــومُ لا يُقَلِّـــــصُ مُـــــشمَعِلا عَـــــنِ العَـــــوراتِ مَـــــضجَعُهُ ثَقيـــــلُ[1]

فالجملة في البيت 11 "لعمر أبيك" والتي تمتد حتى البيت 16 منفصلة لفظيًّا ونحويًّا. وعلى الرغم من الانفصال اللفظي النحوي بين الجملتين، فإن الرابط الدلالي بينهما هو التأكيد على معنى الجملة الطويلة قبله، التي تضمنت خبرته في الحياة، فتأتي هذه الجملة بمعنى أن تبعات السيادة ثقيلة، لا يحتملها إلا الرجال السادة، يؤكد هذا المعنى بأنه لم يجعله محمودًا مقامه سوى منافاته لذميم الصفات التي لا تغني في الحمد شيئًا. ويلاحظ أن هذا الرابط الدلالي أو العلاقة الدلالية بين الجملتين مستنبطة، وليست استمرارًا ظاهرًا للمعنى.

ومن نماذجه قول طرفة بن العبد في سمطه:

1- لِخَولَـــــةَ أَطـــــلالٌ بِبُرقَـــــةِ ثَهمَـــــدِ تَلـــــوحُ كَبـــــاقي الوَشـــــمِ في ظـــــاهِرِ اليَـــــدِ

2- وُقوفًـــــا بِهـــــا صَـــــحبي عَـــــلَيَّ مَطـــــيَّهُم يَقولـــــونَ لا تَهلِـــــك أَسًى وَتَجَلَّـــــدِ

3- كَـــــأَنَّ حُـــــدوجَ المالِكيَّـــــةِ غُـــــدوَةً خَلايـــــا سَـــــفينٍ بِالنَواصِـــــفِ مِـــــن دَدِ[2]

فالجملة الطويلة المستأنفة في البيت الثالث "كأن حدوج المالكية .. خلايا سفين" والتي تمتد حتى البيت 5 منفصلة نحويًّا عن الجملة الطويلة الابتدائية "لخولة أطلال"، لكن العنصر الدلالي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 658-660. أنجية: أي صاحب أنجية، وهي مجالس اللهو والعبث. يقلص: يشمر أو يبتعد. المشمعل: هو السريع الماضي. انظر: هامش 5 ص 659، هامش 1 ص660.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 420.

الممتد من الجملة الابتدائية إليها - وهو "المالكية"، الذي هو نعت لـ" خولة" - يصل الجملتين دلاليًا، مع استمرارٍ ظاهرٍ للمعنى؛ إذ إن ارتحال خولة عن ديارها ببرقة ثهمد حوَّلها إلى أطلال باهتة بقاياها.

5- خصائص عامة لبناء الجملتين في نصوص الجمهرة:

يمكن استخلاص سمات عامة لبناء الجملتين في نصوص الجمهرة:

– **السمة الأولى**: صعوبة الحكم بوجود نسق عام للاتصال والانفصال بين الجملتين البسيطتين أو القصيرتين في نصوص الجمهرة. وأعني بالنسق العام اطراد مجيء طريقة معينة من طرق بناء الجملتين مع بناء دلالي معين، أو في موضع معين من القصيدة؛ كابتدائها أو ختامها. وهذه الصعوبة تكتنف الوحدات الأصغر في البناء؛ ألفاظًا وصورًا ودلالات، بعكس الوحدات البنائية الأكبر، التي يمكن اكتشاف نسق ونظام عام يحكم علاقتها وطرق بنائها، كما سبق بيانه في بناء الجملتين الطويلتين، يستثنى من ذلك: جملة التذييل في الشعر، والتي سبق بيان أنها جملة مؤكدة، وأنها تأتي في الشطر الثاني من البيت، وأيضًا جملة التوكيد التي هي صورة تشبيهية إذا جاءت عقب المعنى / المشبه، وكثيرًا ما تأتي في الشطر الثاني أيضًا.

–**السمة الثانية:** النمط **الخامس** من أنماط العلاقات بين الجملتين، والذي تقتضيه القسمة العقلية لهذه الأنماط، وهو الانفصال اللفظي النحوي الدلالي بين الجملتين البسيطتين والطويلتين، يكاد لا يوجد في نصوص الجمهرة؛ إذ لا تنفك الجملتان كلتاهما عن وجود علاقة دلالية بينهما، إما ظاهرة وإما خفية، تحتاج إلى استنباط كما سبقت الإشارة. ومثله الاتصال اللفظي والانفصال الدلالي، لا يكاد يوجد أيضا[(1)]. وتكون العلاقة أظهر كلما

---

(1) عقد جلال الدين السيوطي في كتابه "الإتقان في علوم القرآن" بابًا هو التاسع والعشرون، سماه "في بيان الموصول لفظًا المفصول معنى"، ذكر فيه أن عدم معرفة ذلك يُشكل المعنى، أو يجعله مفهومًا على غير مراده. وذكر من أمثلته قوله تعالى:(وَإِذَا ضَرَبْتُمْ فِي الأَرْضِ فَلَيْسَ عَلَيْكُمْ جُنَاحٌ أَن تَقْصُرُواْ مِنَ الصَّلاَةِ إِنْ خِفْتُمْ أَن يَفْتِنَكُمُ الَّذِينَ كَفَرُواْ)[النساء: 101]، فقوله تعالى: "إن خفتم" مفصول عما قبله؛ لأنه شرط في صلاة الخوف لا في قصر الصلاة. ومثله قوله تعالى:(أَنَاْ رَاوَدتُّهُ عَن نَّفْسِهِ وَإِنَّهُ لَمِنَ الصَّادِقِينَ {51/12} ذَلِكَ لِيَعْلَمَ أَنِّي لَمْ أَخُنْهُ بِالْغَيْبِ) [يوسف: 51 – 52]، فإن قوله تعالى: "أنا راودته" هو كلام امرأة العزيز، وقوله: "ذلك ليعلم ..." هو قول يوسف عليه السلام عن نفسه. انظر: الإتقان في علوم القرآن، مكتبة الحلبي، الطبعة الرابعة 1398هـ = 1978م، ط4، ج1، ص 119.

تعددت الروابط، وتحتاج في حال انعدام الروابط النحوية واللفظية إلى الاستعانة بالسياق، وسباق الجملتين ولحاقهما لفهم العلاقة بينهما.

– **السمة الثالثة:** حرفا العطف الواو والفاء هما أكثر حروف العطف التي تبنى بها الجملة في عطف النسق، يليهما في الكثرة حرف حتى الاستئنافية، ويقل استخدام باقي حروف العطف. وهذه ملاحظة تحتاج إلى دعم إحصائي. وتجدر الإشارة إلى حاجة الدرس النقدي إلى استقراء استخدام حروف المعاني في نصوص الجمهرة، والشعر الجاهلي والإسلامي عمومًا، واستكشاف دور هذه الحروف في بناء الجمل وفي بناء الدلالات.

– **السمة الرابعة:** غلب نمط العلاقة اللفظية الدلالية والعلاقة الدلالية على بناء الجمل القصيرة في الفصول الدلالية المبنية على المنافرات؛ مدحًا وفخرًا وهجاء وتهديدًا. نجد هذا في: الفصل الأخير سمط طرفة بن العبد – الفصلين الدلاليين الأخيرين في سمط لبيد بن ربيعة - مذهبة مالك بن العجلان ومعارضتها مذهبة عمرو بن امرئ القيس - الفصل الدلالي الأخير من مذهبة قيس بن الخطيم – الفصل الدلالي الأخير في مرثية النابغة الجعدي- الفصل الدلالي الثاني من مجمهرة عبيد بن الأبرص، وإن كانت في الحكمة لا المنافرات، فقد قصر طول الجمل في هذه النصوص؛ ومن ثم بنيت المعاني الفرعية والمتفرعة منها بطريق الاستئناف، برابط لفظي أو بدون رابط، كما سيأتي في مبحث طرق بناء الدلالات.

– **السمة الخامسة:** تشابه طرق بناء الجملتين الطويلتين مع طرق بناء الأغراض والفصول الدلالية في أنها: اتصال لفظي نحوي دلالي – اتصال لفظي دلالي – اتصال دلالي. وسوف يأتي تفصيل هذه الخاصية في السمة السادسة من سمات طرق بناء الأبنية الدلالية في مبحث طرق بناء الأبنية الدلالية.

* * *

الفصل الثاني

بنــاء الصــورة

يتناول هذا الفصل تحليل بناء الصورة في نصوص "جمهرة أشعار العرب"؛ باعتبارها جانبًا من جوانـب بناء النص الشعري الأربعة، وذلك من ثلاثة مداخل تمثل مباحث هذا الفصل:

المبحث الأول: أنماط الصور وطرق بنائها.

المبحث الثاني: الفروق بين الصور.

المبحث الثالث: الصور والنموذج الإدراكي للشاعر العربي.

المبحث الأول

أنماط الصور وطرق بنائها

تتنوع طرق بناء الصور تحت أنماطها الثلاثة، الحقيقية والمجازية والكناية تنوعًا بيانيًا ونحويًّا ودلاليًّـا، تنوعًا كبيرًا. ومن ثم يضم هذا المبحث العناصر التالية:

مدخل:

أ- مفهوم الصورة وحدودها.

ب- اعتبارات تصنيف الصور.

1- تعدد أنماط الصور وطرق بنائها:

1-1 الصور الحقيقية:

أ- التعبير بالحقيقة.

ب- الصورة التشبيهية.

1-2- الصورة المجازية:

أ- الاستعارة.

ب- المجاز المرسل.

1-3- الكناية:

أ- الكناية المفردة.

ب- الكناية المتعددة.

ج- الكناية المركبة مع المجاز.

2- خصائص بناء الصور:

تجانس الصور في النص:

أ- تجانس دلالة القوة في المشبه به في الصور.

ب- تجانس أنماط الصور.

ج- تجانس البناء النحوي.

مدخل:

أ- مفهوم الصورة وحدودها:

تعرف الصورة لغويًّا بتعريفين: الأول: "دلالتها على أوصاف الأشياء المدركة بحاسة البصر"، والثاني: "دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى، سواء أكان حسيًّا أم تجريديًّا، وهذا المعنى هو أوسع معانيها على الإطلاق"[(1)]، وتعرف الصورة اصطلاحيًّا بأنها: "نسق من التعبير اللغوي، يستثير في النفس مدركات حسية. وأكثر ما يكون ذلك بالمجاز والتشبيه والكناية، وقد تكون بألفاظ حقيقية، وقد تتولد من جرس الألفاظ وإيقاع العبارات، أو مما اشتملت عليه من وصف وحوار وتضاد وجناس وتقديم وتأخير، أو فصل بين الجمل أو وصل بينها ... إلا أن أساليب التشبيه والمجاز والكناية هي أبرزها وأكثرها أهمية.. وأحفلها بالتفصيلات"[(2)].

(1) د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة. دار غريب، 1999م، ص 236، 237.

(2) د. شفيع السيد: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الآداب، الطبعة الخامسة 1424هـ =2003م، ص 28.

يمكن استخلاص عدة ملاحظات على هـذا التعريـف للـصورة، تـشكل في مجملهـا أصـولًا يبنـى عليهـا تحليلها:

الأولى: التركيز على الجانـب اللغـوي للـصورة، ويمثـل تحليـل هـذا التركيـب اللغـوي للـصورة مـدخلًا لتصنيفها وفهم دلالاتها الفنية [1].

الثانية: مجال عمل الصورة كثيرًا ما يكون في المحسوسات؛ إدراكًا وتمـثلًا سـواء أكـان التمثـل الـذهني للمعنى حسيًّا أم تجريديًّا.

الثالثة: برغم اتساع حدود الصورة لتشمل بعض التعبيرات الحقيقية، فإن التشبيه والمجـاز والكنايـة - أي مسائل علم البيان العربي - تظل هي الأصول التي يدور حولها مفهوم الصورة وتجلياتها.

وتتسع حدود "الصورة" إلى أبعد مـن حـدودها التـي اسـتقرت عليهـا في علـم البلاغـة، أنهـا التـشبيه والمجاز والكناية بمفاهيمها الاصطلاحية المعروفة. نجد هذا الاتـساع عنـد نقادنـا القـدامى والمحـدثين عـلى السواء.

ففي نقدنا العـربي القـديم يحـدد الجـاحظ حقيقـة الـشعر أنـه "صـناعة وضرب مـن النـسج وجـنس مـن التصوير"[2]، وقد عكف عبد القاهر الجرجاني على هذه العبارة – كما يقول د. محمد أبـو مـوسى – يـستخرج مـا فيها من قيم بلاغية. "فالصياغة عند الشيخين ليست صياغة ألفاظ، وإنما هي صياغة أفكار وخـواطر ومـشاعر ... وكذلك التصوير عند الشيخين ليس تصوير التشبيه والكناية والمجاز، وإنما هو أيضًا تصوير للمعاني، أعنـي إعطـاء المعنى صورة وهيئة، وقد يكون ذلـك بطريـق الحقيقـة كـما يكـون بطريـق غيرهـا"[3]. فالـصورة عنـد الـشيخين

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، مكتبة وهبة، ط 6 1427هـ = 2006م ص 70، 435 - 438، وقراءة في الأدب القديم، ص 10 -14، ص 22 – 25، بالإضافة إلى تحليله للقصائد في هذا الكتاب، مثل ما جاء في ص 38، 41-43، 55 – 56، 66، 75، 82، 87، 112.

(2) الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة مكتبة الأسرة، تقديم د. أحمـد فـؤاد باشـا، ود. عبـد الحكيم راضى، 2004، ج3، ص 131.

(3) د. محمد محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ص 22. ويذكر د. أبو موسى أن ابن الأثير كـان يـرى الـصور "وكأنهـا تنخلـع مـن الكلمات، وتصير أحداثًا تتحرك على وفق ورودها في سياق البناء اللغوي، وأن للزمخشري مقدرة عجيبة على لمح مـا وراء الحـروف من تصوير وتجسيد". انظر: خصائص التراكيب، ص 319 و321.

هي صورة المعنى، وقد تتشكل هذه الصورة بتعبير حقيقي أو مجازي؛ ومن ثم تتسع أنماطها أوسع من أنماط التشبيه والمجاز والكناية.

هذه الرؤية للصورة تمتد إلى نقادنا المحدثين؛ فسيد قطب في رؤيته التصوير الفني في القرآن الكريم أنه قاعدة التعبير فيه، لا جزء منه يختلف عن سائره، وفي تحديده الظواهر الثلاثة للتصوير، وهي: التخييل الحسي والتجسيم والتناسق الفني(1)، يقدم أمثلة على هذه الظواهر الثلاثة، بعضها تعبيرات حقيقية. فمن أمثلة التخييل الحسي تصوير الشمس والقمر والليل والنهار في قوله تعالى: (لَا الشَّمْسُ يَنبَغِي لَهَا أَن تُدْرِكَ الْقَمَرَ وَلَا اللَّيْلُ سَابِقُ النَّهَارِ) [يس: 40]، وقوله تعالى: (كُلُّ نَفْسٍ ذَآئِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَن زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَما الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلاَّ مَتَاعُ الْغُرُورِ) [آل عمران: 185]، وقوله تعالى: (وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ فَإِنِ اسْتَطَعْتَ أَن تَبْتَغِيَ نَفَقًا فِي الأَرْضِ أَوْ سُلَّمًا فِي السَّمَاء فَتَأْتِيَهُم بِآيَةٍ وَلَوْ شَاء اللـه لَجَمَعَهُمْ عَلَى الْهُدَى فَلاَ تَكُونَنَّ مِنَ الْجَاهِلِينَ) [الأنعام: 35]، ومن أمثلة التجسيم قوله تعالى: (وَعَلَى الثَّلاَثَةِ الَّذِينَ خُلِّفُواْ حَتَّى إِذَا ضَاقَتْ عَلَيْهِمُ الأَرْضُ بِمَا رَحُبَتْ وَضَاقَتْ عَلَيْهِمْ أَنفُسُهُمْ وَظَنُّواْ أَن لاَّ مَلْجَأَ مِنَ اللـه إِلاَّ إِلَيْهِ ثُمَّ تَابَ عَلَيْهِمْ لِيَتُوبُواْ إِنَّ اللـه هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ) [التوبة: 118]، (وَقَالُواْ لَن يَدْخُلَ الْجَنَّةَ إِلاَّ مَن كَانَ هُوداً أَوْ نَصَارَى تِلْكَ أَمَانِيُّهُمْ قُلْ هَاتُواْ بُرْهَانَكُمْ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ) [الأنعام: 25]، ومن التناسق الفني الذي مثل به استقلال اللفظ الواحد برسم صورة

(1) التخييل الحسي هو "حركة مضمرة أو ظاهرة، يرتفع بها نبض الحياة وتعلو بها حرارتها .. وهي التي يسير عليها التصوير في القرآن؛ لبث الحياة في شتى الصور، مع اختلاف الشيات والألوان". والتجسيم هو "تجسيم المعنويات المجردة، وإبرازها أجسامًا أو محسوسات على العموم". والتناسق الفني – كما يفهم من الأمثلة التي قدمها وإن لم يقدم تعريفًا له – هو التناسب بين عنصرين أو أكثر من العناصر، ويتضح مفهومه من النماذج التي قدمها له، مثل التناسق بين التعبير والحالة المراد تصويرها – المقابلات بين الصور التي ترسمها التعبيرات. ومن ألوان التناسق التي سُبق إليها: التنسيق في تأليف العبارات، بتخير الألفاظ، ثم نظمها في نسق خاص يبلغ في الفصاحة أقصى درجاتها – الإيقاع الموسيقي الناشئ من تخير الألفاظ ونظمها في هذا النسق الخاص – اتساق خواتيم الآيات مع المعنى – التناسب في الانتقال من غرض إلى غرض – التناسب النفسي بين الخطوات المتدرجة في بعض النصوص والخطوات النفسية التي تصاحبها. انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط16. 1423هـ = 2002 م، ص 72، ص 87 - 95.

شاخصة إما بلفظه الذي يلقيه في الأذن، مثل "اثاقلتم" في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُواْ مَا لَكُمْ إِذَا قِيلَ لَكُمُ انفِرُواْ فِي سَبِيلِ اللـه اثَّاقَلْتُمْ إِلَى الأَرْضِ أَرَضِيتُم بِالْحَيَاةِ الدُّنْيَا مِنَ الآخِرَةِ فَمَا مَتَاعُ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا فِي الآخِرَةِ إِلاَّ قَلِيلٌ) [التوبة: 38]، وبظله الذي يلقيه في الخيال، مثل الفعل "يترقب" في قوله تعالى: (فَأَصْبَحَ فِي الْمَدِينَةِ خَائِفًا يَتَرَقَّبُ فَإِذَا الَّذِي اسْتَنصَرَهُ بِالْأَمْسِ يَسْتَصْرِخُهُ قَالَ لَهُ مُوسَى إِنَّكَ لَغَوِيٌّ مُّبِينٌ) [القصص: 18]، أو بهما معًا كما في قوله تعالى: (يَوْمَ يُدَعُّونَ إِلَى نَارِ جَهَنَّمَ دَعًّا) [الطور: 13][(1)]، فاتساع مفهوم التصوير عند سيد قطب يشمل التصوير باللون والحركة والتخييل، وبالنغمة والوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات وموسيقى السياق، واستخدامها جميعًا في إبراز صورة من الصور تتملاها العين والأذن، والحس والخيال والفكر والوجدان[(2)]، هذا الاتساع جعل نظره للصورة ليس من زاوية وسيلة التعبير اللغوية، هل هي بيانية أم حقيقية؛ بل من جهة صورة العنصر المنقول باللغة والألفاظ إلى الذهن، فصورته في الذهن هي: هيئة أو حركة، لوحة أو مشهد، حي شاخص، مجسم مرئي، حي متحرك. وهي صور يحققها التخييل الحسي والتجسيم. بينما العنصر المنقول إلى الذهن هو حادث محسوس أو مشهد منظور أو معنى ذهني أو حالة نفسية أو نموذج بشري أو طبيعة إنسانية. ويعد تحديد هذه العناصر المنقولة إلى الذهن، باعتبار معظمها عناصر واقعية من جهة، ومركبة من جهة أخرى، إضافةً رائدة لسيد قطب عما كان مستقرًّا عند البلاغيين[(3)] [(*)].

(1) انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص : 74، 76، 78، 80، 81، 81، 91، 95.

(2) انظر: سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، ص 37.

(3) هي عناصر واقعية؛ تأسيسًا على مفهومه للفن نفسه أنه لا يقتصر على المخترع أو القائم على الخيال فقط، فالحقائق الواقعة يمكن أيضًا أن تعرض عرضًا فنيًا كاملًا، "وليس من العسير أن نتصور هذا متى خلصنا لحظة من "العقلية المترجمة" التي نعيش بها، ومتى خلَّصنا تصورنا من النماذج الغربية البحتة، ونظرنا إلى الاصطلاحات نظرة موضوعية شاملة"، وهي عناصر مركبة؛ لأن منها الحادث والمشهد المنظور والنموذج البشري والطبيعة الإنسانية. انظر: سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، ط 9، 1409 هـ = 1989م، ص 266 – 267، والتصوير الفني في القرآن، ص 36.

(*) وإن كان يؤخذ عليه نقده جهود القدماء؛ لأنهم لم يلتفتوا إلى الجمال الفني بالمفهوم الذي التفت هو إليه في القرآن الكريم، ولأن بحثهم "غرق في مباحث فقهية وجدلية ونحوية وصرفية وخلقية وفلسفية وأسطورية، وبذلك

=

ولمصطلح الصورة عند د. محمد أبو موسى مدلول أوسع من التشبيه والمجاز والكناية، يستمده من القدماء، مثل نص عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز: "واعلم أن قولنا "الصورة" إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا ... وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه فينكره منكر؛ بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: (وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير)"[1].

ويتوقف د. أبو موسى في تحليل بعض مسائل علم المعاني عند تراكيب قرآنية، واصفًا إياها بأنها "صورة" و"تصوير" للمعنى، وإن لم تكن من مسائل علم البيان. ففي حديثه عن

=

ضاعت الفرصة التي كانت مهيأة للمفسرين لرسم صورة واضحة للجمال الفني في القرآن الكريم" [التصوير الفني في القرآن، ص 27]، ولأنهم "شغلوا أنفسهم بمباحث عقيمة حول اللفظ والمعنى أيهما تكمن فيه البلاغة، ومنهم من غلبت عليه روح القواعد البلاغية، فأفسد الجمال الكلي المتسق، أو انصرف عنه إلى التقسيم والتبويب" [التصوير الفني في القرآن، ص 19]، وحتى الذين وفقُوا إلى إدراك بعض مواضع الجمال الفني في القرآن – بمفهومه هو – مثل الزمخشري وعبد القاهر الجرجاني كان توفيقهم محدودًا، ينقصه التبلور والوضوح، وكان إدراكهم بدائيًا ناقصًا [التصوير الفني في القرآن، ص 34].

ويرد على هذه المآخذ ما يلي:

أولًا: لم يكن "الجمال الفني" بالمفهوم الذي بحثه سيد قطب قضية مطروحة في تلك البيئة القديمة، ولا هي حاجة من حاجات عصرهم العلمية ولا تساؤلاته الملحة؛ بل كانت لهم تساؤلات وحاجات وقضايا مطروحة مختلفة، هي التي أجابوا عنها بمباحثهم الفقهية والفلسفية والأخلاقية، فلكل عصر حاجاته وتساؤلاته وقضاياه، ولكل جيل أن يجيب عن قضايا عصره وتساؤلاته، وليس من العدل أن نطالبهم بتقديم إجابات عن تساؤلات عصرنا نحن.

ثانيًا: لا ينبغي أن نحاكم علم هؤلاء الأسلاف إلى سقف معرفي مرتفع جدًا عن سقفهم المعرفي، بما أتيح لنا من إمكانات ووسائل. فمبنى فكرة التخييل الحسي عند سيد قطب على فكرة المسرح والشخوص المتحركة، وكاميرات الإضاءة المتحركة مع حركة الأحداث والأشخاص؛ وهذا كله لم يتح لهم، فلا يؤخذ عليهم عدم وصولهم لعنصر الجمال الفني بالمفهوم الذي قدمه سيد قطب. كما لم يكن لديهم هذا الالتفات "التفصيلي" إلى الوجدان الإنساني والنماذج الإنسانية وأحوال النفس. لقد كان إدراكهم لها ووقوعهم عليها مجملًا؛ بحكم سقفهم المعرفي الذي كان يحكمهم ويحكم الإنسانية كلها، والتفت إليها العصر الحديث؛ بحكم تطور علوم النفس والاجتماع والإنسانيات بصفة عامة.

ثالثًا: ما قدمه القدماء من مباحث مختلفة، فيها الكثير من البذور التي على كل جيل أن يعيد غرسها وسقيها ليُنتفع بها، مخترقين إليها سدف "طريقة الكلام والمنطق" التي وصف بها سيد قطب لغة عبد القاهر.

(1) د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 33.

غرض تقديم المسند، وهو تخصيصه بالمسند إليه، وقصر الثاني عليه يقول في قوله تعالى: (وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ)[1]؛ يقول: "ولو قال: واقترب الوعد الحق فشخصت أبصارهم لما أفاد شيئًا من هذه الصورة"[2]. وفي ذكره تقييد الفعل، وأنه يكون لتربية الفائدة وتكثيرها، والتي تعني أيضًا تقرير المعنى وتوكيده؛ يقول في قوله تعالى: (يَا أَيُّهَا النَّبِيُّ اتَّقِ اللـه وَلَا تُطِعِ الْكَافِرِينَ وَالْمُنَافِقِينَ إِنَّ اللـه كَانَ عَلِيمًا حَكِيمًا * وَاتَّبِعْ مَا يُوحَى إِلَيْكَ مِن رَّبِّكَ إِنَّ اللـه كَانَ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرًا * وَتَوَكَّلْ عَلَى اللـه وَكَفَى بِاللـه وَكِيلًا)[3]. "والمراد إنكار أن يقول الرجل لزوجته: أنت عليَّ كظهر أمي، وللتشديد والمبالغة في هذا الإنكار صور الجمع بين الزوجية والأمومة في صورة جمع القلبين لرجل واحد، وذكر القيد وهو قوله "في جوفه"، والقلب لا يكون إلا في الجوف؛ ليَقْوَى التصوير على التأثير، بوضع جوف يشتمل على قلبين. وتصوير هذه الصورة الغريبة الشاذة أمام الحس والشعور، فيكون ذلك أدعى إلى أن تنكر النفس جعل الزوجة أمًّا"[4]. فالصورة في هذه الآيات جميعًا هي صورة المعنى، وليس فيها صور مجازية؛ بل كلها تعبيرات حقيقية، رسمت صورة المعنى بألفاظ حقيقية، بعضها كلمات مفردة، وبعضها أشباه جمل.

ب- اعتبارات تصنيف الصور:

الاعتبار الأول: التصنيف باعتبار المعنى المراد من اللفظ المستعمل: يصنف البلاغيون صور البيان باعتبار الحقيقة والمجاز في المعنى المراد من اللفظ المستعمل إلى: التشبيه وهو المراد بلفظه المعنى الحقيقي، والمجاز وهو المراد بلفظه المعنى غير الحقيقي، ثم الكناية التي اختلفوا في تصنيفها؛ هي من الحقيقة أم المجاز.

وداخل هذا التصنيف تنقسم الصور من حيث مستويي المعنى إلى نوعين:

---

(1) سورة الأنبياء، آية 97.

(2) د. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، ص 312 -313.

(3) سورة الأحزاب، آية 1-3.

(4) د. محمد أبو موسى: خصائص التراكيب، ص 318-319.

النوع الأول: له مستويان: مستوى أول، هو معنى اللفظ المذكور، وهو غير مراد، ومستوى آخر وراء هذا المعنى، هو المعنى المراد. هذا النوع يضم: صور المجاز (الاستعارة – الاستعارة التمثيلية – المجاز المرسل) والكناية.

النوع الثاني: له مستويان أيضًا، لكن الأول منهما معنى أصلي والآخر تبعي، ويكون في: الصورة التشبيهية وفي الصور الحقيقية. أما في الصور التشبيهية فمنه على سبيل المثال ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني في سياق حديثه في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، من اتفاق الشاعرين في الغرض أو في وجه الدلالة على ذلك الغرض، وذكر من أقسام الثاني: "ذكر هيئات تدل على الصفة من حيث كانت لا تكون إلا فيمن له الصفة، كوصف الرجل في حال الحرب بالابتسام وسكون الجوارح وقلة الفكر، كقوله:

كــأن دنانيرًا على قسماتهم وإن كان قد شف الوجوهَ لقاءُ"[1]

فالمعنى المراد من التشبيه هو تشبيه وجوههم في ابتسامها بأن عليها دنانير من بريقها بالانفراج. وبرغم أن المعنى هنا حقيقي ومراد، فإن وراءه معنى آخر تابعًا له ومرادًا أيضًا؛ هو رباطة جأشهم في الحرب، وفرحهم بلقاء أعدائهم؛ ثقة منهم بالنصر، وكلها معانٍ تصب في معنى الشجاعة.

هذان المستويان من المعنى أو الدلالة الأصلية والتبعية يختلف عن الدلالات المتعددة في التشبيه الواحد، مثل تشبيه النعمة بالشمس في عمومها الأقطار، ووصولها إلى كل مكان، وأيضًا في أنس النفس بإشراقها[2]؛ لأن العلاقة هنا بين المعاني، أو وجوه الشبه، أو دلالات التشبيه علاقة تعدد لا تراتب، كما في معنى المعنى، وفي الدلالة الأصلية والتبعية. وأما الصور الحقيقية فيكون فيها بأنواعها المختلفة (المفرد - والجملة - والموقف - اللوحة الشعرية - النموذج الإنساني)؛ إذ يكون وراء المعنى الحقيقي المراد في كل هذه الصور معنى آخر تبعي ومراد أيضًا. وسيأتي تفصيل تحليل هذين المستويين من المعنى عند تحليل النماذج.

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط الأولى، 1412هـ = 1991م، ص 338.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 50-52.

وبناء على كل ما سبق، فإن وجود "معنى المعنى" أصل من أصول الصورة بأنماطها المختلفة، ويبنى عليه من ثم تحليل دلالات هذه الصور البيانية والبنائية.

الاعتبار الأخير: التصنيف باعتبار نوع العلاقة بين عنصري أو عناصر الصورة: وتنقسم أنواع هذه العلاقة إلى ثلاثة:

علاقة المشابهة: وتكون بين عنصري الصورة أو عناصرها، في التشبيه والاستعارة والتمثيل، سواء أكان التمثيل تشبيهًا تمثيليًّا، وهو ما ذكرت فيه أداة التشبيه، أم استعارة تمثيلية، وهي التي حذفت منها هذه الأداة، وسواء أكانت الصورة بيانية جاءت في جملة نحوية بسيطة أم صورة شعرية ممتدة لعدد من الأبيات يطول أو يقصر، مبنية على التشبيه.

علاقة اللزوم: وتكون بين عنصري الصورة أو عناصرها في الكناية.

علاقة الملابسة: وتكون بين عنصري الصورة في المجاز المرسل، ولها أنواع كثيرة، مثل علاقة الجزئية، والكلية، واعتبار ما كان، وما سيكون، والسببية، والمكانية، والزمانية .. وقد وصل بعض البلاغيين بأنواع هذه العلاقات إلى عشرين علاقة، لا تخلص كلها لوصف العلاقة؛ لما بينها من تداخل وتكرار[1]. ومن ثم فإن محاولات المتأخرين من البلاغيين حصر هذه العلاقات كان فيها بعض التزيد، كما أشار د. شفيع السيد.

أما الصورة الحقيقية، سواء أكانت في لفظ مفرد أم مركب أم في مشهد أم لوحة، فإنها تفتقد للعلاقة؛ لافتقادها وجود طرفين أو أطراف للصورة، وما يقتضيه ذلك من علاقة؛ لأنها نقل محض ليس فيه إلحاق ولا إطلاق، ولكن هناك معنى تبعي لمعناها.

1- تعدد الأنماط وطرق البناء:

تتعدد أنماط الصورة في نصوص الجمهرة وفقًا للاعتبار الذي صنف عليه البلاغيون مباحث علم البيان، وهو استعمال اللفظ في معناه الحقيقي أو المجازي، وهو الاعتبار الأول من اعتباري التصنيف السابقين إلى:

(1) انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، ص 201، ود. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 254.

الصورة الحقيقية – الصورة التشبيهية: ولفظها مستعمل في معناه الحقيقي.

الصورة المجازية: الاستعارة – التمثيل - المجاز المرسل: وألفاظها مستعملة في غير معناها الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، وقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

الكناية: ولفظها مستعمل في غير معناه الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين الحقيقي والمجازي، وقرينة غير مانعة من إرادة المعنى الحقيقي.

وتجدر الإشارة إلى "أن الصورة الشعرية" موزع تصنيفها بين الصورة الحقيقية إذا كانت الصورة مشهدًا أو لوحة واصفة، والصورة التشبيهية إذا كان مبنى الصورة الشعرية على التشبيه. كما أن التمثيل يأتي في نمط التشبيه حين يكون تشبيهًا تمثيليًّا، ويأتي في نمط الصورة المجازية حين يكون استعارة تمثيلية.

أما تصنيف هذه الصور باعتبار نوع العلاقة بين طرفي الصورة أو أطرافها، فسوف يأتي توظيفه في ثنايا التحليل.

وتتنوع طرق بناء الصور تحت هذه الأنماط تنوعًا كبيرًا، وسوف يقتصر البحث على الأظهر منها في نصوص الجمهرة المختارة للتحليل، مع الإشارة إلى ضرورة العناية باستقراء كل طرق بناء الصور في هذه الأنماط، في كل نصوص الجمهرة، ومن بعدها في كل نصوص الشعر العربي؛ لبناء صورة واضحة المعالم عن مذاهب الشعراء في التصوير.

1-1 الصورة الحقيقية - الصورة التشبيهية:

أ- الصورة الحقيقية:

هي الصورة المتمثَّلة في الذهن من اللفظ المستعمل في معناه الحقيقي[1]، وقد قدم سيد قطب في "التصوير الفني في القرآن" أنواعًا من الصور الحقيقية، منها التصوير باللفظ المفرد عن طريق جرسه، أو عن طريق ظله الذي يلقيه في الخيال، أي ما ترسمه دلالته من صورة في الذهن، ومنها التصوير عن طريق جرس الألفاظ المتتابع، ومنها التصوير عن طريق التقابل

(1) هذا التعريف مستمد من تعريف د. شفيع السيد في: قراءة الشعر، ص 236-237.

الدلالي بين معنيين متضادين أو صورتين متضادتين [1]، ثم يوسع أنواع هذه الصور الحقيقية في كتابه "مشاهد القيامة في القرآن" لتشمل الصور الحقيقية المركبة، مثل الحادث المحسوس والمشهد المنظور، وهو الذي تتوافر فيه الصورة والحركة والإيقاع، والنموذج الإنساني والطبيعة البشرية في بعض صورها، والقصص، حيث جاء التعبير القرآني عن هذه الصور الواقعية تعبيرًا حقيقيًّا[2].

وتجدر الإشارة إلى أن التعبير بالصورة الحقيقية قد يلتبس بالكناية؛ بسبب أن الثانية قد يراد منها المعنى الحقيقي؛ ولذلك وجب الاهتمام بوضع ضوابط للقول بالصورة الحقيقية. من نماذج هذا الالتباس قول ذي الرمة يصف حالة الذهول الذي أصابه برحيل أحبابه:

عَشِيَّةَ ما لي حيلَةٌ غَيرَ أَنَّني ... بِلَقطِ الحَصى وَالخَطِّ في التُربِ مولَعُ

أَخُطُّ وَأَمحو الخَطَّ ثُمَّ أُعيدُهُ ... بِكَفّي وَالغِربانُ في الدارِ وَقَّعُ

فالدكتور شفيع السيد يرى الصورة من الكناية، رغم اقترابها الشديد من الحقيقية، في حين يراها الدكتور علي عشري زايد صورة حقيقية [3]. وبالرغم من إشارة د. شفيع السيد إلى أن الخط الفاصل بين الكناية والحقيقة دقيق للغاية، فإن التفرقة بينهما مهمة لتمييز أنماط الصور، وليس كما ذكر الدكتور شفيع السيد: "وليس الأمر بذي أهمية كبيرة". ولذا فإن مدخل التفريق هنا بين كونها صورة حقيقية أو كناية ليس إرادة المعنى الحقيقي أو عدم إرادته؛ بل علاقة اللزوم بين معنى الصورة المعبر عنه بألفاظ ذوات دلالة حقيقية ومعنى الذهول. فالعلاقة بين التقاط الحصى والخط في الترب ومحوه ثم الخط ثم محوه من جهة، وبين الذهول من جهة أخرى، ليست علاقة لزوم، بمعنى أنه تُتصور هذه الصورة دون أن يلزم عن

(1) انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 25-28.

(2) سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص 267، وانظر في تحديد معنى المشهد: ص 10 من الكتاب.

(3) انظر: د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 238-239، وانظر كتابه: التعبير البياني، ص 217. وانظر: د. على عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط 4، 1416هـ -1995م، ص 98-99. وقد ذكر البيتين تحت عنوان "الصورة بين الحقيقة والمجاز"، واستخدم مصطلح "الصورة الشعرية" في تحليل البيتين دون الصورة الحقيقية.

تصورها تصور الذهول؛ بل يمكن أن تكون الصورة تعبيرًا عن الفراغ والملل مثلًا، أو عن الانتظار الصابر. فالذي رشَّح معنى الذهول ليس هو دلالات التعبير الحقيقي للصورة؛ بل مجمل سياقها.

ويمكن القول – بصفة عامة – إن تراوح الكناية بين الحقيقة والمجاز راجع إلى أنها من زاوية إمكانية إرادة المعنى الحقيقي فيها هي حقيقة، ومن زاوية علاقة اللزوم فيها بين المعنيين هي مجاز، ومن هنا كان وضعها في أبواب علم البيان قسيمًا للتشبيه، وهو حقيقة، وللمجاز.

وقد يثير إدخال التعبيرات الحقيقية ضمن حدود الصورة عددًا من التساؤلات والاعتراضات:

أولًا: ما هي ضوابط القول بالصورة في التعبيرات الحقيقية غير الضابط الموضوعي الذي حدده سيد قطب في "التصوير الفني في القرآن" من نقل للصورة والحركة ورسم للمشهد واللوحة والموقف النامي والصوت أو الجرس واللون؟ لأن هذه جميعًا موضوعات للصورة أو العناصر المنقولة من خارج الذهن إليه. بتعبير آخر: ما هو عنصر الفن، أو سر الجمال الذي قاربت به هذه الصورة الصورة البيانية؟

ثانيًا: ما الذي يفرق بين الصورة الحقيقية والوصف؟ فإذا كان "المعنى الزائد" في الصورة الشعرية كما يحددها د. الولي محمد، ويقصد به "المعنى الثاني" في الصورة البيانية كما في اصطلاح البلاغيين، هو الذي يفرق بين الوصف وهذه الصورة البيانية، فما الذي يفرق بين الوصف والصورة الحقيقية؟ [1] ومآل هذا التساؤل إلى التساؤل الأول، لكنه أخص منه؛ لأن الوصف أحد موضوعات التعبيرات الحقيقية. ومن جهة

(1) انظر: د. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، الطبعة الأولى 1990م، ص 19-20. وقد فرق بين "الوصف" وبين الصورة ببيتيْ المتنبي:

فَسِرتُ وَقَد حَجَبنَ الشَمسَ عَنّي وجِئن مِنَ الضِياءِ بِما كَفاني

وَأَلقى الشَرقُ مِنها في ثِيابي دَنانيرًا تَفِرُّ مِنَ البَنانِ

بأن الأول من الوصف؛ لأن ليس به معنى زائد؛ بل هو وصف أمين للواقع، أي أنه مستوى واحد من المعنى، في حين أن الثانية صورة شعرية – وهو يطلق مصطلح الصورة الشعرية على التشبيه والاستعارة – لأن معناها (فرار الدنانير من البنان) زائد فوق المحتوى الذي يراد توصيله، وهو البقع الضوئية فوق ثيابه.

أخرى هل يمكن أن يكون للصورة الحقيقية "معنى ثان" أو "زائد"؟

ثالثًا: إدخال المعنى الحقيقي في حدود الصورة يتعارض مع تحديد مفهوم الصورة نفسه؛ لأنها تُعرف بمقابلتها بالمعنى الحقيقي [1]، والمقصود بالصورة هنا هو الصورة المجازية.

رابعًا: توسيع مفهوم الصورة ليشمل كل الأدوات التعبيرية "لا يسعف في التحليل، كما يجرد الصورة من المعنى المنضبط الدال على نوع مخصوص من أدوات التعبير الشعري"[2].

خامسًا: إطلاق مصطلح "الصورة" على التعبير الحقيقي من قبيل الإطلاق اللغوي أو التعريف اللغوي لا الاصطلاحي، وهو أنها "التمثيل الذهني للمعنى، سواء أكان حسيًا أم تجريديًا"[3]، فهل يمكن اعتبار التعريف اللغوي في تحديد حدود الصورة اصطلاحيًا؟

ويلاحظ أن التنظير البلاغي العربي القديم للصورة لم يتناول الصورة الحقيقية، ولم يعلل جماليات التعبير بها من ثم. وهذه مسألة ينبغي تنميتها وتطويرها؛ لأن حكم النقاد بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، والكناية أبلغ من التصريح لا ينفي - بمقتضى دلالة أفعل التفضيل - وجود بلاغة أو درجة من الجمال في الحقيقة وفي التصريح، هي التي تعلل فنية الصورة الحقيقية؛ لأن المعيار في كليهما هو "غزارة المعاني"؛ ومن ثم ليس الحكم بالأفضلية مطلقًا[4].

وللإجابة عن السؤال: بماذا قاربت الصورة الحقيقية الصورة المجازية في القيمة الفنية يلزم:

---

(1) انظر: د. الولي محمد: الصورة الشعرية، ص 11.

(2) د. الولي محمد: الصورة الشعرية، ص 10.

(3) د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 237.

(4) انظر في القول أن المجاز أبلغ من الحقيقة والكناية أبلغ من التصريح فصل: "في مراتب المجاز والكنى" من كتاب الشيخ أحمد الدمنهوري: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون، ص 93، وانظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 219، هامش 2؛ حيث يشير إلى أن الحكم بأن المجاز أبلغ من الحقيقة، وأن بعض الاستعارات أبلغ من بعض ليس على إطلاقه؛ لأن "هناك كثيرًا من الأدب والشعر جرى على أسلوب الحقيقة، وهو يفوق من الناحية البلاغية والفنية كثيرًا من الاستعارات"، وذلك بحسب موقعها من السياق، ومدى مطابقتها له؛ لأن هذا هو الذي يحدد قيمتها البلاغية.

- تحديد ضوابط القول بالصورة الحقيقية، وأنواعها.
- تحديد الفروق الدقيقة بينها وبين الكناية.
- استقراء أنواع الصور الحقيقية في الشعر العربي، وبيان طرق بنائها ودلالاتها الفنية.
- تتبع تحليلات النقاد والمفسرين للتعبيرات الحقيقية، على ما أشار د. محمد أبو موسى، مثل ابن الأثير والزمخشري وحازم القرطاجني، واستخلاص رؤية نظرية للصورة الحقيقية من هذه التحليلات.

وتتنوع طرق بناء الصورة الحقيقية في الجمهرة بين اللفظ المفرد واللوحة الشعرية والموقف الشعري ذي الحدث النامي والنموذج الإنساني.

1 - صورة اللفظ المفرد:

من الصورة التي شكلها اللفظ المفرد ما جاء في مجمهرة عبيد بن الأبرص. يقول واصفًا صراع اللقوة مع الثعلب:

42- فأَدْرَكَتْهُ، فَطَرّحَتْهُ فَكَدّحَتْ وَجْهَه الجبوبُ [1]

فالفعل "طرحته" بدلالته اللغوية وبنيته الصرفية المضاعفة عين الفعل، يصور حركة العقاب ممسكة بالثعلب، متمكنة منه، تريد أن تضعف قوى مقاومته، فتقذف به ثم تمسك به ثم تقذفه، في سرعة وتوال وتتابع وقوة. ففنية هذه الصورة تكمن في أنها نقلت هيئة الحركة في تكرارها وسرعتها، وأوجزت به هذه الأوصاف المتكاثرة لهيئة الحركة. وقد جعل عبد القاهر الجرجاني علة حسن بعض التشبيهات تصويرها للهيئة التي تقع عليها الحركات، سواء أقترنت الحركة بغيرها من الأوصاف؛ كالشكل واللون ونحوهما، أم تجردت لهيئة الحركة وحدها [2]، وقد جاءت هذه الصورة الحقيقية جزءًا من الصورة الشعرية الكبرى في النص التي تشبه سرعة الفرس بالعقاب الصيود، والتي تشكلت من عدد من الصور البيانية.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 468. طرحته: قذفت به، كدحت: خدشت، الجبوب: الأرض الغليظة، انظر: هامش 1 ن ص.

(2) انظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 180 وما بعدها، وانظر ص 174-176.

2 – صورة اللوحة الشعرية:

ومن الصور الحقيقية اللوحة الشعرية التي ترسم تفاصيلها الكلمات ذوات الدلالات الحقيقية. نجد مثل هذه اللوحة في مجمهرة عبيد بن الأبرص أيضًا، يقول:

26- يـــــا رُبّ مــــاءٍ صَرَى وردتـــــه   سَبِيـــــلُهُ خَائِـــــفٌ جَـــــدِيبُ

27- رِيـــشُ الحَـــمَامِ عـــلى أَرجائِـــهِ   للقَلـــبِ مِـــن خَوفِـــهِ وَجيـــبُ[1]

يتذكر جرأته وتقحمه المخوفات بوروده ماءً آسنًا طال اجتماعه، حتى تغير من طول انقطاع الناس عنه، دونه طريق غير مطروق، يبعث في القلب الرهبة؛ مما أحاط به من جدب، حيث لا شجر فيه ولا نبت، ومما انتشر في جوانبه من بقايا افتراسات الطير[2]. ففنية الصورة هنا مرجعها إلى جمعها تفاصيل الطبيعة مع العنصر الإنساني في لوحة واحدة، يشكلان معًا خطوطها وحدودها.

3 – صورة الموقف الشعري:

ومن أبنية الصورة الحقيقية صورة الموقف الشعري، وهو يتشكل من تفاعل عدة عناصر: الحدث النامي، الشخص أو الأشخاص، بأبعاده المادية أو النفسية، أو هما معًا، المكان. من نماذج هذه الصورة / الموقف قول المرقش الأصغر في منتقاته:

3- أَمِـــنْ بِنْـــتِ عَجْـــلَانَ الخَيَـــالُ المُطَـــوِّحُ   أَلَمّ وَرَحْـــــلي سَـــــاقِطٌ مُتَزَحْـــــزِحُ

4- فَلَـــمّا انْتَبَهنـــا بـــالفلاةِ وَرَاعَنـــي   إذا هُـــو رَحـــلي، والفَـــلاةُ تَوَضَّـــحُ

5- وَلَكِنّـــــهُ زُورٌ يُـــــوَقِّظُ نَائِمًـــــا   وَيُحَـــدِثُ أشـــجانًا لِقَلْبِـــكَ تَجْـــرَحُ

6- بِكُـــلّ فـــلاةِ يَعْتَرِينـــا وَمَنْـــزِلٍ   فَلَـــو أَنّهـــا إذْ تُـــدْلِجُ اللّيـــلَ تُـــصْبِحُ

7- فَوَلّـــتْ وَقَـــدْ بَثّـــتْ تَبَـــارِيحَ مـــا تَـــرَى   وَوَجـــدي بهـــا، إذا تَحـــدُرُ العـــينُ، أَبْـــرَحُ[3]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 464.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ص 464 هامش 5، 6.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 554، المطوح: البعيد، توضح: تظهر وتبين، أي أنها خالية. الزور: الزائر، يعترينا: يصير إلينا، التباريح: شدة الوجد. انظر: هامش 1، 2، 3، 4، 5 ن ص.

فالصورة ترسم بكلماتها الحقيقية الدلالة موقف الشاعر إذ زاره خيال محبوبته ليلًا، وقد غفا يستريح من عناء رحلته، وقد عَرَّى فرسه عن لبده أو راحلته عن قتودها؛ لتأخذ هي الأخرى قسطها من الراحة بعد مشقة الرحلة إلى رسوم ديار المحبوبة، وقد حطه على مقربة منه. زاره خيالها ليلًا، فانتبه من غفوته كالمستوثق من حقيقة ما يرى، فإذا برحله بجانبه، والفلاة تمتد أمامه خالية من شخص محبوبته، فهاجت به أشواقه، فانهمرت دموعه مما يجد.

ولا تتوقف الكلمات عند رسم ظاهر الأحداث والأشخاص والمكان، بل ترسم صورة نفسية محيطة بالحدث في ذروته، حين تكشَّف له أن ما كان بين عينيه هو خيال محبوبته لا شخصها. فالخيال لم يدعه حتى أيقظه، وحتى أحدث أشجانًا تبرح بقلبه. وقد جاءت هذه الصورة النفسية في صيغة الفعل المضارع "يوقظ – يحدث"؛ ليدل على أن هذا دأب خيالها دائمًا يلم به، محدثًا هذه الآثار حالًا ومرتحلًا، ثم تأتي زفرة أخيرة محملة بأمنية لا تتحقق أبدًا؛ ليتها إذ تزوره ليلًا تبقى حتى الصباح.

4- صورة النموذج الإنساني:

ومن طرق بناء الصورة الحقيقية صورة النموذج الإنساني، مثل قول عروة بن الورد، واصفًا حال الصعلوك الخامل الكسول:

10- لَحَا اللهُ صُعلوكًا إذا جَنّ لَيْلُهُ ... مشى في المُشَاشِ آلِفًا كُلَّ مَجْزَرِ

11- يَعُدّ الغِنى في نَفْسِهِ قوتَ لَيْلَةٍ ... أَصَابَ قِرَاهَا من صَديقٍ مُيَسِّرِ

12- يَنَامُ عِشَاءً، ثُمّ يُصْبِحُ قاعدا ... يَحُتّ الحَصَا عن جَنْبِهِ المُتَعَفِّرِ

13- يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ ما يَسْتَعِنَّهُ ... فَيُمْسي طَليحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ[1]

ترتسم صورة هذا النموذج الإنساني في حال حركته وسكونه، نومه ويقظته، سعيه

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1 ص 571. لحاه الله: قبحه ولعنه، المشاش: رأس العظام اللينة التي يمكن مضغها، ومشى فيها: أي في طلبها، الميسر: الكثير اللبن؛ لسهولة ولادة إبله، الطليح: العي، المحسر: المنقطع. انظر هامش 4 ص571، وهامش1، 2 ص572.

وبطالته، من خلال تعبيرات حقيقية، تستوفي تصوير حركته في يومه وليلته، في مقابلة حركة الصعلوك الجريء الشجاع الكريم. فالصعلوك الخامل الجبان يسعى ليلًا، لكن سعيه لطلب الرزق ليس بالغارات، كما هو حال الصعلوك الكريم؛ بل يتلمس فتات المجازر وفضول الموسرين. ثم إن التعبير بالفعل "مشى "يدل على الحركة الخاملة والسير المتباطئ الكسول. ثم تبرز الصورةُ الخلفيةَ الذهنية التي وراء هذا السعي الدنيء، أنه يرى غناه في كفاية قوت ليلة واحدة يكفله له المتصدقون، لا يفكر في كفاية لنفسه، ولا عطاء لغيره. ويستمر وصف حركة هذا الصعلوك في نومه ويقظته، فهو ينام عشاءً، والعشي أول الليل قبيل الغروب[1]، فيطول نومه حتى يصبح، والصباح آخر ساعات الليل[2]، لكنه يصبح، كمشيه ليلًا، وخِمًا خاملًا، يقعد من نوم، فلا ينهض ولا ينشط؛ بل يظل قاعدًا ينفض عن ثيابه ما تربت به. وهذا التعبير "يصبح قاعدًا يحت الحصى عن جنبه المتعفر" هو صورة حقيقية داخل الصورة الحقيقية/ النموذج الإنساني التي يضمها؛ إذ هي تنقل بالحالين المتتابعين "قاعدًا – يحت الحصى" حركة اعتدال الصعلوك من نومه، ثم نفضه الحصى الذي التصق بجنبه المتعفر. ودلالة الحال تنقل الصورة لحظة حدوثها، كما أن دلالة المضارع تنقل الحركة في تتابع حدوثها، كأننا نشهد حركة يده بطيئة متثاقلة. وإذا نهض فلا إلى غزو؛ بل إلى قضاء حاجات نسوة الحي، وهي حاجات سفساف ولا تنتهي، فهو راض لنفسه بهذه العيشة المحقرة. هذا التتبع لجوانب النموذج الإنساني ظاهرًا وباطنًا، وفي أوقاته المختلفة، هو مناط الفنية في هذه الصورة / النموذج الإنساني للصعلوك، تقابلها صورة أخرى لصعلوك جريء، نشيط، كثير الإغارة، شديد السطوة على أعدائه، كريم في نفسه، معطاء لإخوانه وأضيافه. وهناك معنى وراء هذه الصورة الحقيقية، هو دفع الشاعر لوم زوجته له على كثرة غاراته، بأنفته من صورة هذا الصعلوك الجبان، ثم امتداحه نفسه في صورة الصعلوك الجريء الكريم.

(1) انظر: أبو منصور الثعالبي (350 – 429 هـ): فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له: د. خالد فهمي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1418هـ = 1998م، ج2، ص 548.

(2) انظر: الثعالبي: السابق، ن ص.

ب- الصورة التشبيهية:

تتنوع طرق بناء الصورة التشبيهية في نصوص الجمهرة، رغم وقوعها جميعا تحت نمط الصورة التشبيهية ورغم تعدد أنواعها تحت هذا النمط بحسب اعتبار عناصر التشبيه الأربعة[*].

يمكن تصنيف طرق بناء الصور التشبيهية إلى:

1 – صورة تشبيهية بسيطة:

مثل قول الأعشى في سمطه، يصف أثر الأنساع في عظام صدر ناقته من كثرة الحل والترحال:

35- أَثَّرَت في جَناجِنٍ كَإِرانِ الـ   مَيتِ عُولِينَ فَوقَ عُوجٍ رِسالِ[1]

فقد شبه عظام صدرها المرتفعة فوق قوائم عوج طوال بألواح النعش في شدتها وصلابتها. وهو تشبيه بسيط في عناصره وفي دلالته أيضًا.

ومثل قول القطامي في مشوبته؛ يصف ما نال النوق من الكلال:

15- لواغبَ الطَّرفِ منقوبًا محاجرها   كأنها قُلُبٌ عادِيَّةٌ مُكُلُ[2]

فقد شبه غور عيون النوق في محاجرها من شدة الكلال بالآبار القديمة القليلة الماء، وهو تشبيه قريب في دلالته، بسيط في عناصره أيضًا.

2 - صورة تشبيهية، المشبه به صورة متحركة:

مثل قول ذي الرمة في مُلْحَمَتِه:

(*) تصنيف الصور التشبيهية بحسب عناصر التشبيه، طرفي التشبيه (إفرادًا وتعددًا وتركيبًا)، ووجه الشبه، وما ينتج عن كل من أنواع هو أيضًا طرق للبناء كما سيتضح من التحليل، لكنه تصنيف أعم من هذا التصنيف التفصيلي.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 332. الجناجن: عظام الصدر، الإران: النعش، عولين [ركبت]. عوج: [جمع عوجاء]، رسال: طوال. انظر: هامش 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص 807. لواغب: فواتر أو كليلة، محاجرها: المحجر غار العين الذي تكون فيه، قلب: آبار، عادية: قديمة، مكل: جمع مكول، وهي البئر القليلة الماء. انظر: هامش 1 ن ص.

117- كَأَنّه دَلْوُ بِئْرٍ جَدّ مَاتِحُها   حتى إذا ما رآها، خانَهُ الكَرَبُ[1]

يشبه الشاعر سرعة الظليم – أو سرعة أنثاه التي انبرت له، على رواية الديوان "كأنها" – بسرعة دلو بئر انقطع حبلها، وهي أسرع ما تكون [2]، ووجه الشبه مأخوذ ليس من الدلو في حال انقطاع حبلها فقط، كما يفهم من شرح الهاشمي؛ بل يؤخذ من مجمل عناصر المشبه به في تتابع حركتيْ الدلو؛ حركته وهو يسحب بسرعة من البئر، فهو في اتجاه مستقيم وسريع إلى حد ما، ثم في حركته المضطربة الهابطة إلى أسفل بعد أن انقطع حبلها، فهي أسرع من الأولى. ولا يدخل اتجاه الحركة إلى أعلى وإلى أسفل في وجه الشبه؛ لأن الاعتبار هنا للسرعة والهيئة فقط. ولعل هذا التفسير يدعمه قوله في البيت السابق:

116- تبري لَهُ صَعْلَةٌ أَدْماءُ، خَاضِعَةٌ   فَالخَرْقُ، بَيْنَ بناتِ القَفْرِ، مُنْتَهَبُ[3]

إذ اعتراض إسراعه نحو بنات بيضه يجعل صورة إسراعه في استقامة أولًا، ثم في اضطراب وإسراع أكثر باعتراض أنثاه إياه؛ مشارِكَةً إياه فزَعه على صغاره مما زاد في عدوه نحوهم.

3- التشبيه التمثيلي:

وهو الذي يكون وجه الشبه فيه مركبًا، منه قول دريد بن الصمة في منتقاته:

115- وكنت كذات البو ريعت فأقبلت   إلى قطع من جلد بو مقدد[4]

بنيت هذه الصورة التشبيهية على تشبيه موقف بموقف، حيث شبه جزعه على أخيه حين دعاه من بين أسنة الرماح التي تمزقه وإسراعَه لإنقاذه والذود عنه، بجزع الناقة على ولدها؛ إذ فزعت فتفقدته فوجدته مفترسًا لم يبق منه سوى مزق جلده. فوجه الشبه في حال النفس وفي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج 2 ص 965. الماتح: الذي يسقي على رأس البئر، أو الذي ينزل إلى أسفل البئر فيملأ الدلو إذا قل الماء، خانه: أي انقطع، الكرب: عقد الحبل (الذى يمسك بالدلو). انظر: هامش 3 ن ص.

(2) السابق، ن ص، هامش 3.

(3) الهاشمي: السابق، ن ص. تبري: تعرض، الصعلة: الصغيرة الرأس وهي أنثاه، أدماء: بيضاء إلى غبرة، خاضعة: مادَّة عنقها في العدد، الخرق: الفلاة. انظر: هامش 2 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 590.

عناصر الواقع، من الاستغاثة والفزع والإسراع والنجدة والمفاجأة بالتمزق.

4- صورة تشبيهية المشبه به متعدد:

وهو طريقة من طرق بناء الصورة التشبيهية، يتعدد فيها المشبه به للمشبه الواحد.

يقول لبيد بن ربيعة في سمطه:

8- وَجَلَا السّيولُ عَنِ الطّلُولِ كَأَنّها زُبُرٌ تُجِدّ مُتُونَها أَقْلامُهَا

9- أَوْ رَجْعُ واشِمَةٍ أُسِفُّ نَئُورُها كِفَفًا، تَعَرّض فَوْقَهُنَّ وِشَامُهَا[1]

يشبه الشاعر ظهور الطلول ووضوح معالمها بعد أن جلت السيولُ الترابَ عنها بالكتب قد جُدِدَتْ الكتابة فيها بعد أن كادت تنمحي. وقوله "أقلامها" بإضافة الأقلام للضمير العائد على " الزُبُر" أي الأقلام التي كتبت بها الزبر، أو التي جددت كتابتها بها. ثم أكد وجه الشبه هذا بمشبه به آخر، هو تجديد الواشمة للوشم الذي ذهبت دوائره يمينًا وشمالًا على ظهر الكف. فوجه الشبه في هذه الصورة المتعددة المشبه به، هو تجدد ظهور الأثر بعد امحائه أو خفائه أو بَهَتَان صورته. وتفسير هذه الطريقة في البناء، أي تعدد المشبه به، أن الصورة الأولى جاء نعت المشبه به "زبر" بنعت واحد فقط، هو أن متونه تجددها الأقلام، فأراد الشاعر أن يزيد المشبه بيانًا، فعدَّد بالمشبه به الثاني الذي جاء أكثر تفصيلًا في نعته، فقد خُصص أولًا بإضافته إلى الفاعل "رجع واشمة"، ولم تُضَفْ "زبر" لشيء؛ بل ظلت نكرة مفردة. ثم نعتت الواشمة بجملة نعت "أُسِفَّ نئورُها كففًا" أي سُقيَ وَذُرَّ الإثمد على هذه الدارات، ثم وصفت هذه الدارات بأنها "تعرَّض فوقهن وشامها"، أي أخذ يمينًا وشمالًا. وربما كان معنى تعرض الوشام أنه يكون أكثر ظهورًا إذا كان متعرضًا وأُسف النئور على دوائره وحلقاته. فهذا التفصيل لعمل الواشمة في الوشم يجعل وجه الشبه في المشبه به الثاني أكثر وضوحًا منه في المشبه به الأول.

ومن نماذج هذه الطريقة أيضًا قول ذي الرمة في ملحمته يصف الظليم وقد انشغل عن

---

(1) الهاشمي: الجمهرة. ج1، ص 351-352. الزبر: الكتب، تجد متونها: تعيد كتابتها، الرجع: ترديد الوشم وإعادته، أسف: ذُرَّ عليه، النئور: الإثمد، الكفف: دارات تدور على ظهر الكف، تعرض: ذهب يمينًا وشمالًا. انظر: ص 351، وهامش 1، ص 352.

صغاره برَعْي الآء والتنوم، وهما ضربان من الشجر:

106. فَظَـــلّ مُخْتَــضِعًا يَبْـــدو، فَنُنْكِـــره حينًـــا ويَـــسْطَع أحيانًـــا فَيُنْتَـــسَبُ

107. كَأَنّـــهُ حَبَـــشيٌّ يبتغـــي أثـــرًا أَوْ مِـــنْ مَعَـــاشِرَ في آذانهـــا الخُـــرَبُ (*)

108. هَجَنّـــعٌ، راح في سَـــوداء مُخْمَلَـــةٍ مِـــنَ القطـــائِفِ، أَعْـــلى ثَوْبِـــهِ الهَـــرَبُ

109. أَوْ مُقْحَـــمٌ أَضْـــعَفَ الإبطـــانَ حَادِجُـــهُ بِـــالأمْسِ، واســـتأخَرَ العِـــدلانِ والقَتَـــبُ

110. عَلَيْـــهِ زادٌ، وَأَهْـــدامٌ، وأَخْفِيـــةٌ قَـــدْ كَـــادَ يَجْتَرّهَـــا عَـــنْ ظَهْـــرِهِ الحَقَـــبُ

111. أَضَـــلَّهُ راعيـــا كَلْبِيّـــةٍ، غَفَـــلا عَـــنْ مُطلِـــبٍ وطُـــلَى الأعنـــاقِ تـــضطربُ(*)

112. فَأَصْـــبَحَ البَكْـــرُ فـــردًا مـــن صَـــواحِبِهِ يَرْتـــادُ أَحلِيـــةً، أَعْجَازُهـــا شَـــذَبُ[1]

هذه طريقة فريدة في بناء الصورة التشبيهية التي تعدد فيها المشبه به؛ فبالرغم من اشتراكها في طريقة البناء مع النموذج السابق، فإنها تختلف عنه في البناء المتدرج للمشبه به من التعدد إلى التركيب في المشهد الشعري.

(*) رجحت رواية الديوان في هذا البيت وهي: "يبتغي أثرًا" على رواية الهاشمي التي أثبتها في المتن "في خمائله"؛ لئلا يتكرر المعنى الذي في البيت التالي "في سوداء مخملة"، وليتسق وجه الشبه بينهما في الهيئة.

(*) رجحت هنا أيضًا رواية الديوان: "صدرًا عن مُطْلِبٍ وطلى الأعناق تضطرب"، على رواية الهاشمي التي أثبتها في المتن "غفلًا عن صادر مُطْلِبٍ قطعانه عُصَب"؛ لأن ما رجحته أنسب لفزعهما بعد افتقادهما البكر، كما أن غفلتهما عن "صادر" ليس له معنى؛ لأن "مطلب" معناه الماء البعيد، والصادر: الراجع من الماء.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص963 – 964. مختضعًا: مطأطئ الرأس، يسطع: يرفع رأسه، ينتسب: يظهر لك على حقيقته، الخرب: الثقوب، الهجنع: الطويل، سوداء مخملة: قطيفة سوداء كثيرة الخمل، شبه بها ريشه، الهدب: الخمل، المقحم: البعير الصغير الذي حُمل عليه قبل أوان الحمل، الإبطان: شَدُّ البطان الذي هو للجمل بمنزلة الحزام للدابة، يريد أنه لم يبطنه جيدًا، الحادج: الذي يجعل الحدج – أي مركب النساء – على البعير، الأخفية: الأكسية، الحقب: النسع الذي يُشد في أسفل بطن البعير، كلبية: امرأة من كلب، وخصهم لأن إبلهم سود، المطلب: الماء البعيد، طلى الأعناق: عرضها أو (جوانبها)، يريد أنهما كانا ناعسين، يرتاد: يطلب، أحلية: نوع من النبت، أعجازها شذب: أصولها متفرقة؛ لأنها قد أكلت وتشذبت. انظر: هوامش 2-3-4-5-6، ص 963، وهامشي 1-2، ص 964.

يتركز وجه الشبه بين المشبه والمشبهين بهما على الهيئة واللون والحجم، هيئة الانفراد وطأطأة الرأس، واللون الأسود، وضخامة الحجم من الجانبين. فشبه الظليم أولًا في ارتفاعه وسواد لونه مع طأطأة رأسه ورفعها وهو يرعى بحبشي يبحث عن شيء افتقده، أو هو من جماعات السند التي ثُقبت آذانها، مُرْتَدٍ قطيفة سوداء لها هَدَب، وهذا التفصيل الدقيق يشبه به شعر ريش الظليم. فوجه الشبه هنا متعدد [**]. ثم شبهه في لونه واسترخاء جناحيه وانفراده وهيئة طأطأته ببكر، أي جمل صغير – من إبل قبيلة كلب، وإبلها سود، تزحزح العدلان والقنب بما عليها من أحمال الأكسية والزاد والأهدام إلى مؤخر ظهره؛ لأن الحادِج لم يُحكم شدَّ البطان عليها. وقد انفرد البكر عن صواحبه بعد أن أضله - أي ضيعه – راعياه اللذان ناما عنه بعد أن جهدا في الوصول إلى الماء، فلم يبلغاه، فصدرا مُتْعَبَيْن، فناما عنه، فظل منفردًا يبحث عن بقايا نبات يرعاه.

5 - المشبه به مجمل ثم مبين:

مثل قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

16.	وَقَـــد أَعْـــدَدْتُ للحَـــدَثَانِ حِـــصنًا	لَـــوَ انّ المَـــرْءَ تَنْفَعُـــهُ العُقُـــولُ
17.	طَوِيـــلَ الـــرّأسِ أَبْـــيَضَ مُـــشْمَخِرًّا	يَلُـــوحُ كَأنّـــهُ سَـــيْفٌ صَـــقِيلُ
18.	جَـــلَاهُ القَـــيْنُ ثُمّـــتَ لَـــمْ يُـــشِنْهُ	بناحيـــــة، ولا فِيـــهِ فُلُـــولُ [1]

(**) غير واضحة دلالة نعت الحبشي بأنه من جماعات السند ذوي الآذان المثقوبة سوى شدة السواد أيضًا، ويكون معنى حبشي هنا شديد السواد لا الذي من الحبشة؛ لأنه لا يجتمع أن يكون من الحبشة ومن السند. وغير واضح أيضًا معنى هذا الوصف التفصيلي أن "في آذانهم خُرب" ودلالته في وجه الشبه، ومن ناحية أخرى يمكن توجيه قراءة جملة "أو من معاشر ..." معطوفة على الخبر "حبشي"، لا على نعته "يبتغي أثرًا"، فتكون حينئذ مشبهًا به ثانيًا، إلا أنه سيفصل بذلك بين النعوت المتتابعة "يبتغي أثرا، هجنع ..."، وسيكون المشبه به الثاني قد انحسر فيه وجه الشبه من التعدد في المشبه به الأول إلى الإفراد، وهو سواد اللون؛ لذا يبعد هذا التوجيه.

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 660-661. العقول: الحصون، المشمخر: العالي، فلول: ثُلَمْ، واحدها فَلّ. انظر: هامشي 5، 6، ص 660، وهامش 1، ص 661.

هذه الطريقة في بناء الصورة التشبيهية تفصل أوصاف المشبه أولًا (طول رأس الحصن وبياضه وارتفاعه)[1]، ثم يشبه ظهور الحصن بأوصافه السابقة بالسيف الصقيل، ثم تمم هذا الوصف "الصقيل" بجملة بدل منه "جلاه القين"، ثم بجملتين متعاطفين تؤكدان معنى جملة البدل ومعنى الوصف قبلها "ثمة لم يشنه بناحية"، "ولا فيه فلول"، ومعنى الصورة التشبيهية بهذا التركيب البياني والنحوي هو التأكيد على كمال الصنعة في هذا الحصن، ومن ثم كمال الوظيفة المرجوة منه. إلا أن تذييل البيت الأول بقوله: "لو أن المرء تنفعه العقول" يحمل دلالة خفية بعدم الكفاية، وأن كمال الصنعة كما صورته الصورة التشبيهية لم يكن كافيًا لتحقيق ما يريد، وفيه اعتذار خفي عن انخداعه بفعلة زوجته سلمى النجارية، وهو جذر المعنى في النص.

6- التشبيه البليغ:

مثل قول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

45- وَبَلّغ أخي عِمران بُردي وَمِئزَري　　　وبلّغ عَجُوزي اليومَ أن لا تلاقيا[2]

هذه طريقة أخرى في بناء الصورة التشبيهية، يذكر فيها المشبه والمشبه به، فتتحد وظيفتيهما، ولذا عد البلاغيون هذا اللون من التشبيه أبلغ من التشبيه الذي ذكرت أداته؛ لانتفاء المسافة التي تصنعها الأداة بين المشبه والمشبه به، ففي هذه الصورة شبه كمال الأخوة والحب والتساند الذي كان يمنحه أخوه إياه باللباس الذي يلبسه، برده ومئزره، وقد جاءت وظيفة البدل النحوية في "بردي" البدل من "عمران"؛ لتأكيد هذا الاتحاد في الوظيفة، ثم أخذ المعطوف "ومئزري" نفس الحكم النحوي والدلالي أيضًا. ومعنى الصورة شدة الملابسة وكمال الانتفاع.

---

(1) قال أبو الفرج الأصفهاني في صفة حصن أحيحة المسمى "الضحيان": "وكان له أُطُمان، أطم في قومه يقال له المستظل ... وأطمه الضحيان بالعُصْبة في أرضه التي يقال لها الغابة، بناه بحجارة سود، وبنى عليه نَبْرة بيضاء مثل الفضة، ثم جعل عليها مثلها، يراها الراكب من مسيرة يوم أو نحوه، وكانت الآطام هي عزهم ومنعتهم وحصونهم التي يتحرزون فيها من أعدائهم". كتاب الأغاني الدار التونسية للنشر. تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، 1983، مج 15، ص 39-40.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 766.

ومن نماذج التشبيه البليغ الذي تعدد فيه المشبه به وداخله في نفس الوقت بناء التشبيه الضمني قول ذي الرمة في ملحمته يصف عُرْىَ فراخ الظليم من الريش:

124- جاءَت مِنَ البَيضِ زُعرًا لا لِباسَ لَها إِلّا الدَهاسُ وَأُمٌّ بَرَّةٌ وَأَبُ [1]

فقد شبه التراب أو الرمل اللين الذي يغطي جسم هذه الفراخ، وحدب أمها وأبيها عليها، وهما الظليم والصلعاء اللذان كانا ينتهبان الفلاة نهبًا؛ خوفًا على هذه الفراخ .. شبههما باللباس الذي عريت عنه أجسامها، ويعني به هنا الريش. فذكر طرفي التشبيه دون الأداة. والتشبيه في هذه الطريقة مطوي وراء الاستثناء، استثناء المشبه به المتعدد من المشبه.

7 - التشبيه الضمني:

هو طريقة من طرق بناء الصورة التشبيهية "لا يكون التعبير (فيها) نصًا في التشبيه، وإنما بنيت العبارة عليه، وطوته وراء صياغتها، فأنت تراه هناك مضمرًا مكتومًا"[2]. وتتنوع طرق تشكيل الصورة التشبيهية تحت هذه الطريقة العامة تنوعًا كبيرًا، حتى إنه "لا يمكن حصره في قوالب معينة؛ بل يتسع المدى، وتتنوع الأشكال تنوعًا كبيرًا "[3].

من صور هذا التشكيل للتشبيه الضمني استخدام أفعل التفضيل التي تجعل المشبه أكثر اتصافًا بوجه الشبه من المشبه به؛ كأن التشابه بينهما مفروغ منه، وأن القضية في فضل أحدهما على الآخر فيها.

ويقول قيس بن الخطيم في مذهبته:

23- ظأرناكم بِالبِيضِ حَتّى لَانْتُمُ   أَذَلُّ من السُّقبانِ بَيْنَ الحَلَائِبِ[4]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 961. الزعر: القليلة الريش، الدهاس: التراب اللين. انظر: هامش 3 ن ص.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 90.

(3) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 43، وقد أشار د. شفيع إلى عدد من الأشكال، انظر: ص 43-52. وقد أشار د. أبو موسى أيضًا إلى كثرة الصور التي تأتي على هذا الضرب من التشبيه. انظر: التصوير البياني، ص 90، 92.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 650، وقد رجحت رواية الديوان "ظأرناكم" على رواية الهاشمي "ضربناكم"؛ لأن ظأرناكم أي عطفناكم على ما نريد، وهي أنسب لمعنى البيت، وهو الذلة والخضوع لإرادة القوي، وهو وجه الشبه في الصورة. والسقبان: جمع سَقْب، وهو ولد الناقة، والحلائب: جمع حلوبة، وهي الناقة التي تُحلب، انظر: هامش 5 ن ص.

شبه ضعف أعدائه وذلتهم تحت ضربات السيوف بأنها أشد من ذل صغار النـوق بـين حلائبهـا؛ لأن الصغار يتبعونها وَفْقَ إرادة توجُّهها.

ومن صور هذا التشبيه الضمني بأفعل التفضيل أيضًا قول المرقش الأصغر في منتقاته:

8- وَمَــا قَهْــوَةٌ صَــهْبَاءُ، كَالمِــسْكِ رِيحُهــا تُطــاف عــلى النّــاجُودِ طَــورًا وَتُنــزَحُ

9- ثَــوَتْ فِي سَــبَاءِ الــدّنِّ عِــشْرِينَ حِجّــة يُطــانُ عَلَيْهَــا قَرْمَــدٌ، وَتُــرَوَّحُ

10- سَــبَاهَا رِجَــالٌ مُــدْمِنُونَ، تَوَاعَــدُوا بِجــيلانَ يُــدنيها مــن الــسوقِ مُــرْبِحُ

11- بِأَطْيَــبَ مــن فيهــا إذا جِئْــتُ طَارِقًــا مِــنَ اللّيــلِ، بــل فُوهــا ألَــذّ وَأَنْــضَحُ[1]

فالتشبيه الضمني هنا أيضًا مبني على أفعل التفضيل، لكنها مسبوقة بنفي[2]، فيكون المشبه بـه بعـد "ما" النافية والمشبه بعد أفضل التفضيل، والمعنى نفي أن يكون المشبه بـه، القهـوة الـصهباء المعتقـة منـذ عشرين سنة، الرائجة عند البيع حتى من البلاد البعيدة، أقوى في الصفة، وهي طيب الرائحـة، مـن المـشبه وهو طيب فم المحبوبة، ثم أثبت أن المشبه، أي فاها، أقوى في الصفة من المشبه به، أي من هذه الخمر.

وكأنـه بهـذا أجـرى التـشبيه مـرتين في نفـس الـصورة، فـألحق المـشبه بالمـشبه بـه في قـوة الـصفة، وهـذا الإلحـاق مـضمر غـير ظـاهر، ثـم جعـل المـشبه أقـوى منـه في الـصفة، وهـو الظـاهر في العبـارة.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 550. الصهباء: الحمراء، الناجود: المصفاة، تُطان: تختم بالطين، سـباء الـدن: أسره وحـصاره [في داخلـه]، القرمد: طين يطلى على رأس الدن، تروح: تخرج إلى الريح وتـبرد، سـبأها: اشـتراها، مـدمنون: مـن أدمـن الـشيء أدامـه [القـاموس المحيط، ج4، ص 225]، مربح: يزيد في ثمنها. انظر: هوامش 1، 2، 3 ن ص.

(2) يدرج ابن أبي الأصبع المصري هذا النوع من التعبير ضمن "باب التفريع"، وهو من أنواع تفريع المعاني التي ذكرها تحت هذا البـاب، ويسمى أفعل التفضيل المنفية بـ "ما" "النفي والجحود"، انظر كتابه: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنـثر وبيـان إعجـاز القـرآن، تحقيق د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1963 ص 372-374.

ويلاحظ على التركيب النحوي لهذه الصورة أن تعدد نعوت المشبه بـه (صـهباء – كالمـسك ريحهـا – تطـان وتنزح – ثوت – سباها – يدنيها)، والذي يعني قوة الصفة فيه، يؤكد – بنفي أن تكون أقوى من المـشبه – قوة ثباتها في المشبه.

كما يلاحظ أن عنصر المشبه به، وهو أحد النعـوت الـسابقة "كالمـسك ريحهـا"، يحتـوي عـلى صـورة تشبيهية. وهذا التداخل أو التركيب للتشبيه الضمني بصورة تشبيهية تزيد وجه الشبه في المشبه قوة؛ لأنهـا تبين المشبه به مزيدًا من البيان.

8- التشبيه المركب من تشبيهين:

مثل قول طرفة بن العبد في سمطه:

26- كَأَنّ نُدُوبَ النِّسْعِ فِي دَأَياتِها مَوارِدُ مِنْ خَلقـاءَ فِي ظَهرِ قَرْدَدِ

27- تَلاقَى، وأَحيانًا تَبِينُ، كأنّهـا بَنائِـقُ غُـرٌّ فِي قَمـيصٍ مُقَدَّدِ[1]

هذه الصورة التشبيهية بنيت من صورتين تشبيهيتين، داخلت الثانية منهما الأولى؛ حيث يـشبه طرفـة بـن العبد – في سياق وصفه كمال خلق ناقته وقوة احتمالها - آثار النسع، وهي السيور المضفورة، عـلى جلـد ناقتـه عند أضلاعها وصدرها، بالطرائق التي ينسرب فيها الماء من صخرة ملساء إلى أرض صلبة مستوية. ثـم يمتـد بنـاء الصورة التشبيهية إلى صورة تشبيهية أخرى، فيشبه مسارات هذه الطرائق في التقائها وتباينها عـلى سـطح هـذه الصخرة الملساء بجيوب بيض في قميص خلق، فهي - أي هذه الطرائق - ظاهرة فيها متميـزة عـن بعـضها، تميـز هذه الجيوب البيض في القميص الخلق[*].

ويتضافر هذا الامتداد في بناء الصورة مع امتداد الجملة النحوية؛ حيث يأتي الفعل "تلاقـى" نعتًـا لــ "موارد" الذي هو خبر كأن.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 429. الندوب: الآثار، النسع: السيور المضفورة، الدأيات: الأضلاع والصدر، الموارد: طرائـق المـاء، الخلقـاء: الصخرة الملساء، القردد: الأرض المستوية أو المرتفعة أو الغليظة، البنائق: جيب القميص أو الثوب، الغـر: البـيض، مقـدد: مـشقق. انظر: ص 429 وهوامش 2، 3، 4 ن ص.

(*) هذه الجيوب أو البنائق هي وُصلات توصل في القميص لتوسعته، على ما يفهم من معانيها في القاموس المحيط في مادة: بنق، جـرب (جُرُبَّان القميص أي جيبه). انظر: القاموس المحيط ج1، ص 47، ج3، ص 222.

وقد أشار الأعلم الشنتمري في شرحه البيت إلى هذا التراكب في الصورتين، يقول "آثار النسع في جلد هذه الناقة مرة تتصل ومرة تتباين، فهي كهذه الطرق التي تتلاقى مرة وتبين أخرى. ثم شبه هذه الطرق ببنائق (أي جيوب) بيض في قميص خلق، وإذا كانت كذلك تبين بياضها من سائر القميص"[1].

وقد شرح النحاس البيتين شرحًا لا يناسب معنى التشبيه فيهما؛ إذ يقول: "معنى البيت أن النسوع لا تؤثر في هذه الناقة إلا كما تؤثر الموارد في الصخرة الملساء"[2]، فالنفي والاستثناء في كلام النحاس يعني أن تأثير هذه النسوع في الناقة تأثير ضعيف أو هي بلا تأثير.

وقد يصح هذا المعنى للنحاس على قراءة أخرى للبيت 27، ترجع الضمير في "تلاقي" إلى "ندوب النسع" في البيت قبله، لا إلى "موارد"، وتكون جملة "تلاقي" مستأنفة. لكن المعنى سيتعارض حينئذ مع معنى البيت 27، الذي يبين شدة ظهور هذه الندوب، حتى إنها لتتقابل في وضوح لونها مع لون جلد الناقة. كما أن الصورتين التشبيهيتين ستكونان منفصلتين لا مركبتين، وسيكون وجه الشبه في الأولى اتخاذ الندوب شكل طرائق الماء المنشعبة من الصخرة الملساء، بلا أثر يذكر لها على الصخرة، ويكون وجه الشبه في الثانية ظهور تأثير النسوع على جلدها، كاختلاف تأثير لون البنائق البيض عن بقية الثوب الخلق.

ومثل قول ذي الرمة في ملحمته، يصف فراخ الظليم في ضعفها وهزالها، وقد انشق عنها البيض:

125- أشداقُها كصُدوعِ النَّبْلِ في قُلَلٍ مثلِ الدَّحاريجِ لم يَنبُتْ لها زَغَبُ[3]

شبه أفواه الأفرخ بالشقوق التي في قسي النبع في صغرها واصفرارها. ثم شبه رءوسها الصغيرة الحاملة لهذه الأفواه بحبات الدحاريج في صغرها. يريد وصفها بالهزال والضعف والصغر فور خروجها من البيض؛ يعلل بذلك شدة إسراع الظليم وصعلته أي أنثاه، ليدركا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 429.

(2) الهاشمي: السابق، هامش 3.

(3) د. الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 967، النبل: القسي التي من النبع، قلل: قلة كل شيء أعلاه. الدحاريج: واحدتها دحروجة، وهو ما دحرج، مثل البندقة وما أشبهها، انظر هامش 4 ن ص.

هؤلاء الصغار؛ ليشبه من وراء ذلك بهذه السرعة سرعة ناقته التي يرحل عليها لميّ.

9 - تشبيه داخلته استعارة:

مثل قول ذي الرمة في ملحمته واصفًا الثور الوحشي وتخوفه، وقد بدأت الظلمة تنجلي عنه:

82- غدا كأن به جِنًّا تَذَائَبُهُ   من كل أقطاره يخشى ويَرْتقبُ[1]

فالصورة التشبيهية هنا "غدا كأن به جِنًّا تَذَائبُه" مركبة من تشبيه داخلته استعارة في عنصر المشبه به. فقد شبه تخوف الثور وترقبه الخطر من كل ما حوله، بأن جنًّا تحيط به. هذه الجن لا تخيفه بحقيقتها المرعبة ولا بصورها التي تتجلى فيها؛ بل هي جن ذئاب تحاول افتراسه من كل مكان. فجاءت صورة الجن، وهي المشبه به، مستعارًا لها تذاؤب الذئاب، أي أصواتها المتصاخبة حول فريستها، المتهيئة المتداعية للانقضاض عليها[*].

وإسهام الفعل "غدا" في دلالة الصورة يجعل الخوف المرتقب من كل مكان ليس سببه ظلمة الليل المتراكمة؛ فقد انفلق الصبح وظلت بقية من ليل أوائله، حتى انجابت الظلمة تمامًا[2]. فـ"غدًا" أي كانت مخاوفه هذه وقد تنفس النهار؛ مما يعني أنها مخاوف حقيقية واقعية، ليس مبعثها أغباش الليل الذي أحاط به. وقد صدقت هذه المخاوف إذ "هاجت له جُوَّعٌ عُوَجٌ مُخَصَّرَةٌ"، كما جاء في البيت 85.

10- الصورة الشعرية المبنية على التشبيه:

وعدتها في النماذج المختارة في التحليل عشر صور، تجتمع جميعًا في كون الحيوان ممثلًا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 958.

(*) هذا الفهم لمعنى "جنًّا" يختلف عن تفسيرها "بالجنون" الذي جاء في نسختي كوبريلي بإستانبول والمتحف البريطاني الخطيتين، وأورده الهاشمي، ص 958 هامش 2، وما يدعم هذا الفهم أن الفعل جاء في الرواية المثبتة في المتن "تَذَاءبُه" فعل مضارع مضموم الباء، أصله: "تتذاءبه" بتاء المضارعة العائدة على المؤنث، ولو كان المعنى "جنًّا" أي جنونًا لكانت قراءة الفعل "تَذَاءَبه" فعلًا ماضيًا مفتوح الباء، وحينئذ يكون وجه الشبه حركةً في التلفت في كل اتجاه مع بقاء الاستعارة كما هي.

(2) جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 371: الغُدْوة: البُكرة، أو ما بين صلاة الفجر وطلوع الشمس.

لعناصر التشبيه فيها جميعًا. فالمشبه سرعة الناقة التي يرحل عليها الشاعر، وفرس الصيد في جمهرة عبيد، بينما يتنوع المشبه به إلى الحمار الوحشي وأتنه، وهو الأكثر في هذه الصورة التشبيهية، والبقرة الوحشية والثور الوحشي والظليم، وهو ذكر النعام، والعقاب. وقد جاءت بعض هذه العناصر الشبيهية مشبهًا به متعددًا كما في سمط لبيد بن ربيعة وملحمة ذي الرمة؛ حيث شبهت سرعة الناقة عند لبيد بالحمار الوحشي وأتنه، ثم بالبقرة الوحشية، وشبهت عند ذي الرمة بالحمار الوحشي ثم بالثور الوحشي ثم بالظليم. بينما جاء العنصر الحيواني المشبه به مفردًا كالعقاب في مجمهرة عبيد بن الأبرص، والحمار الوحشي وأتنه في مشوبة الشماخ، ومجمهرة الطرماح، والبقرة الوحشية في مشوبة النابغة الجعدي.

وسيكتفي البحث بتحليل نموذج واحد من هذه الصور الشعرية التشبيهية اختصارًا.

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته بعد جملة من الأوصاف الحسية لفرسه الذي يحمله للصيد:

36- كَأَنّها لِقْوَةٌ طَلُوبُ   تَحِنُّ في وَكْرِها القُلُوبُ

37- باتَتْ على إِرَمٍ رابئةً   كَأَنّها شَيْخَةٌ رَقُوبُ(*)

38- فَأَصْبَحَتْ في غَداةِ قُرّ   يَسْقُطُ عن رِيشِها الضّرِيبُ

(*) رجَّحتُ هذه الرواية التي أثبتها الهاشمي "باتت على أرض رابية"؛ لأن "أرض" هنا لا إضافة لها في المعنى، ولأن "رابئة" في الرواية المختارة فيها أحد عناصر وجه الشبه الذي يشكل الصورة في البيت، وهو الترقب والتنظر والتوجس، والرابئة – وصيغة اسم الفاعل هذه ليست في القاموس المحيط ولا لسان العرب - من الربيئة، وهو الطليعة لقومه، المشرف لهم ليرقب أعداءهم، ولعلي أضيف فارقًا بين الرابئ والربيئة أن الأول لمن يربأ لنفسه، والثاني لمن يربأ لقومه، أو لعل الصيغة الثانية شاعت عن الأولى القياسية؛ لأن فعيل تأتي بمعنى فاعل، أو لعل الشاعر استخدم صيغة فاعل لأنها جاءت حالًا، والربيئة تأتي للدلالة على المبالغة والصفة الدائمة.
كما رجَّحتُ رواية "رابئة" على "عذوبًا"، والتي جاءت في رواية التبريزي والديوان؛ لأن وجه الشبه بين اللقوة وبين الشيخة الرقوب ليس عدم الأكل والشرب كما ذكر الهاشمي؛ بل التوجس والترقب والتنظر، وهو الدلالة في "رابئة"، رغم ما يلزم عن عدم الأكل والشرب من معنى التوجس والترقب. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ص 467 هامش 1، وانظر رواية "عذوبًا" أيضًا في: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، أحمد بن الأمين الشنقيطي، دار الأندلس، بيروت، الطبعة 3، 1980، ص 224.

39- فأبـــــصَرَتْ ثَعْلَبًـــــا بعيـــــدًا ودونَـــــهُ سَبْـــــسَبٌ جَـــــدِيبُ

40- فَنَفَـــضَّتْ رِيـــشَهَا وانتفـــضت وهـــي مِـــنْ نَهْـــضَةٍ قَريـــبُ

41- يَـــدَبُّ مِـــنْ خوفهـــا دَبيبًـــا والعَـــيْنُ حِمْلَاقُهـــا مَقْلُـــوبُ

42- فاشـــتالَ وارْتَـــاعَ مـــن حَسيـــسها وَفِعْلَـــهُ يَفْعَـــلُ المَـــذْءُوبُ

43- فأَدْرَكَتْـــــهُ، فَطَرّحَتْـــــهُ فَكَـــدّحَتْ وَجْهَـــه الجَبـــوبُ

44- يَـــضغُو ومِخْلَبُهـــا في دَفّـــهِ لابُـــدّ حَيْزُومُـــه مَنْقُـــوبُ[1]

يشبه عبيد سرعة فرسه في اللحاق بالصيد باللقوة القوية الكثيرة الصيد الملحة في طلبه[2]. بعـد تـأطير صورة اللقـوة أو العقـاب بهـذه الأوصـاف، يبـدأ المـشهد الـشعري في التحـرك مـع حركـة هـذه اللقـوة في انقضاضها على صيدها. فهي تراقب صيدها من علٍ، كالشيخة الرقوب[3] في تنظرها وترقبها؛ خوف أن يموت ولدها. واختيار لفظ "الشيخة" وهي التي استبانت فيها السن، وظهر عليهـا الـشيب – كـما جـاء في لـسان العرب - لأنها تكون أشد خوفًا وجزعًا على ولدها؛ لفقدانها الإنجاب بعد.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 466-467.

(2) جاء في "حياة الحيوان الكبرى": اللقوة: العقاب الأنثى، قال عبيد: سميت لقوة لسعة أشداقها، وقيل لاعوجاج منقارها، وأن العقـاب أشـد الجوارح حرارة وأقواها حركة وأيبسها مزاجًا، خفيفة الجناح: سريعة الطيران، تتغدى بالعراق وتتعـشى بـاليمن. انظـر: الـدميري، كـمال الدين محمد بن موسى بن عيسى (742-808هـ): حياة الحيوان الكبرى، مطبعة الحلبـي، الطبعـة الخامـسة 1399هــ = 1978م، ج2، ص 38، 307، وجاء في كتـاب الحيـوان للجـاحظ أن اللقـوة لا تعـاني الـصيد إلا في الفـرط – وهـو الجبـل الـصغير، أو رأس الأكمـة والعَلَـم المستقيم يُهتدى به (القاموس المحيط)، ولكنها تسلب كل صيد صيده، ولا تحمل نفسها في الكسب، وهي إن شـاءت كانـت فـوق كـل شيء، وبقرب كل شيء. انظر: كتاب الحيوان، مطبعة الحلبي، الطبعة الثانية 1387 ه = 1968م، ج 6 ص 407، ج 7، ص 37-38.

(3) جاء في لسان العرب، ج3، ص 1701: الرقوب من الإبل والنساء، التي لا يبقى لها ولد، وقال ابن الأثير: الرقوب في اللغة المرأة والرجل إذا لم يعش لهما ولد؛ لأنه يرقب موته ويرصده خوفًا عليه.

باتت هذه العقاب طوال ليلة باردة يتساقط الثلج على ريشها، ترقب صيدها، وهي جلدة محتملة، صبورة على البرد، حتى وجدت طَلِبتها، ثعلبًا في أرض قفر بعيدة، أبصرته لحدة بصرها[1]، فاستعدت للانقضاض عليه، بنفض ريشها من الثلج، وانتفاضها وبسط جناحيها استعدادًا للطيران. فلما أحس بها الثعلب أخذ يتحرك بخفة وسرعة، يدب دبيبًا، وقد استبد به الخوف حتى انقلب حملاق عينيه من شدة ارتعابه؛ فرفع إحدى يديه، أو ذنبه، دفاعًا عن نفسه، أو استعدادًا للهرب، كما يفعل من هاجمه الذئب، وقد فزع من صوت اقترابها منه. فأدركته وهو يحاول الهرب، فانقضت عليه وأخذت تقذفه ثم تمسك به، ثم تقذفه حتى تخدش وجهه من شدة تطْريحها له[2]، وهو يصيح وقد ضربت بمخلبها في جنبه، حتى كأنه وصل - من قوتها - إلى صدره[3].

يلاحظ على بناء هذه الصورة الشعرية التشبيهية ما يلي:

1- وضوح عنصر الحركة والحدث النامي والشخوص[4] في هذه الصورة الشعرية

---

(1) جاء في "حياة الحيوان الكبرى" للدميري أن العقاب حاد البصر، قالت العرب: أبصر من عقاب، انظر ج 2، ص 49.

(2) جاء في كتاب "الحيوان" للجاحظ أن العقاب أعطيت القوة في أصابعها انظر: ج6 ص 21، وجاء فيه أيضًا في وصف ما تفعله العقاب بصيدها حين تصطاده، وما فيه من دلالة على فرط قوتها:= ="والعقاب تستعمل كفها اليمنى إذا أصعدت بالأرانب والثعالب في الهواء، وإذا ضربت بمخلبها في بطون الظباء والذئاب.،. وإن لم تعاين فريسة فربما جَلَّت على الحمار الوحشى [أي أغمضت عينيها ثم فتحتها ليكون أبصر لها] فتنقض عليه انقضاض الصخرة فتقد بدابرتها عجْب ذنبه إلى مَنْسِجِه" [من الهوامش: الدابرة: الإصبع التي من وراء رجله وبها يضرب الصيد، والعَجْبُ: الذَّنَب، والمنسِج: ما شخص من فروع الكتفين إلى أصل العنق]، انظر ج5 ص 512، وجاء فيه أيضا هذا الوصف من رفعها الأرانب والثعالب في الهواء وحطها لها مرارا [طَّر حته كما في الأبيات] في ج 5 ص 33، وأنها تنقض على الذئب فتقُدُّ بدابرتها ما بين صلاه [وسط ظهره] إلى موضع الكاهل [مقدمة أعلى الظهر] في ج 5 ص 550.

(3) أورد الجاحظ في كتابه " الحيوان" ج 6 ص 337 – 341 نموذجين شعريين لنفس هذه الصورة الشعرية المبنية على تشبيه سرعة الفرس بالعقاب ثم تفصيل صيدها الثعلب والذئب، وأولها لدريد بن الصمة والثانى لامرئ القيس، وأرى أن تتبع هذه الصورة الشعرية فى شعرنا العربى وتحليل الفروق بين الأبنية المختلفة لهذه الصور، لفظية وتصويرية ودلالية، وكذلك مجمل صور صراع الحيوان، باب من النظر يثرى معرفتنا بطرق ومذاهب الشعراء في بناء صورهم مزيد ثراء،

(4) المقصود بالشخوص هنا الكائن الحي الشاخص في الأحداث لا الإنسان فقط، وهو هنا عنصر الحيوان،

2- التشبيهية، وهي سمة في كل الصور الشعرية التشبيهية؛ مما يصح معه وصفها بأنها "مشهد شعري". فبالإضافة إلى شخوص هذا المشهد وهي اللقوة والثعلب، والحدث النامي الذي يبدأ بعد تأطير الصورة بالوصف - كما سبق - ببياتها ترقب الصيد، وينتهي بضربها بمخلبها في جنبه، تأتي الحركة داخل الصورة متنوعة التعبير فهي بالفعل الماضي مرة (فباتت، فأبصرت، فنفضت وانتفضت، فاشتال وارتاع، فأدركته فطرحت فكدحت وجهه). كلها أفعال ترسم حركة الشخوص من جهة، وترسم نمو الحدث من جهة أخرى. ثم بالفعل المضارع الذي جاء حالًا في الأبيات جميعًا، كأنه يُثَبِّت المشهد المتحرك عند هذه الأفعال؛ ليتملاه المتلقي، فيبصر ما وراء الحركة الظاهرة في دلالة الفعل من حركة نفسية تتلاءم مع حركة الظاهر. هذه الأفعال هي:

- يسقط عن ريشها الضريب: وهي حال تصور تصبرها وتجلدها طوال الليل في احتمال البرد والجليد المتساقط عليها.

- يدب من خلفها دبيبًا: يصور الفعل هذه الحركة المستخفية المتحسبة المتحسسة لأدنى نأمة تند عنها ألا تلفت اللقوة إليها، ومن ثم تصور ما وراءها من الخوف والتوجس.

- فاشتال وارتاع من حسيسها: بالرغم من أن الفعل ماض، فإنه يصور حالة الفزع المنتفض لسماعه صوت نفضها ريشها. وجملة "وارتاع" إما معطوفة على "اشتال" عطفًا مطلقًا دون ترتيب؛ لأن المعروف أن الارتياع يحدث أولًا ثم تأتي حركة الجسد المعبرة عنه، وهي الشول والارتفاع، أو هما متلازمان لكن الفعل لا يسبق حركة النفس بحال، أو هي حال حذفت منها "قد"، وأصلها "فاشتال وقد ارتاع"، وهي تصور تلازم حركة الفعل مع حركة النفس.

- يضغو: يجسد زمن الفعل المضارع مع أصوات الضاد والغين المضمومة الممدودة النطق بحرف العلة، صوتَ الألم المروِّع الذي يتواصل صدوره عن الثعلب وقد اخترق مخلب اللقوة جسده حتى وصل إلى صدره.

3- هذه الصورة التشبيهية / المشهد حفلت بعدة صور حقيقية، هي جملة الأفعال السابقة، بالإضافة إلى صورة تشبيهية تشبه اللقوة بالشيخة الرقوب؛ مما يؤكد عنصر التركيب في الصور داخل الصورة الواحدة، وهي سمة في كل الصور الشعرية حقيقية وتشبيهية.

4- وجه الشبه في هذه الصورة التشبيهية وهو القوة إجمالًا، ثم تفصيل هذه القوة، كله مقصود به إلحاق المشبه بهذه الأوصاف، أو حملها عليه كما هو معروف في تعريف التشبيه، أنه إلحاق أمر بأمر في صفة أو أكثر. ومن ثم فإن هذه القوة في إجمالها وتفصيلها أراد الشاعر أن يحملها على المشبه، وهو الفرس. فمن تفاصيل هذه القوة: كثرة الصيد - الصبر والجلد في الوصول إلى الصيد - تحمل المشاق - التحسس لمظان الصيد - المبادرة إليه - السرعة في إدراكه - شدة التمكن منه.

ويلاحظ أن هذه القوة في الفرس تختلف تفصيلًا عن قوة الناقة في الصور الشعرية التشبيهية. وسوف يأتي تفصيل هذه الفروق في مبحث الفروق بين الصور.

5- يلاحظ التناظر الدلالي بين هذه الصور التشبيهية، وهي ختام النص، وبين مطلع القصيدة. فالختام يحمل من خلال هذه الصورة معنى الموت المترصد للكائن الحي، وسطوته عليه رغم كل محاولات الانفلات والنجاة، هذه الحتمية في وقوع الموت هي نفس دلالة مطلع النص من إقفار الديار من أهلها، وأن الفناء والانتهاء غاية كل موجود، وإن تعددت صوره واختلفت مصادره.

فانقضاض العقاب على الثعلب هو صورة الموت الذي اخترم أهله بني سعد بن ثعلبة، فترتد بتلك الدلالة إلى أول النص من البكاء الغزير، والإقفار في كل المواضع، متجاوبة مع الختام "لابد حيزومه مثقوب".

2-1 الصورة المجازية:

وهي الصورة التي استعمل لفظها في غير معناه الحقيقي، لعلاقة بين المعنيين، وقرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، كما سبق. وتشمل نوعين: الاستعارة والمجاز المرسل .. فالنقل أو التجوز في اللفظ في هذين النوعين من الصور هو الأصل الذي بنيت عليه الصورة.

لكن هناك فارقًا بينهما في هذا النقل، فالاستعارة يكون النقل في اللفظ المفرد مع لمح الإسناد في الجملة، وفي الاستعارة التمثيلية يكون النقل لمجمل دلالة التركيب، وفي كلٍّ العلاقة هي المشابهة، بينما في المجاز المرسل يكون النقل في اللفظ المفرد فقط، والعلاقة هي الملابسة [1].

أولًا: الاستعارة:

تأتي الاستعارة تالية للتشبيه على المدرج الصاعد للخيال في الصورة البيانية. فإذا كان كل منهما يعتمد المشابهة بين الطرفين أصلًا للصورة، فإن الاستعارة - بادعائها دخول المشبه في جنس المشبه به، نتيجة حذف أداة التشبيه ووجه الشبه، وأحد طرفيْ التشبيه - تقف على أعلى سلم الصور البيانية، ومن ثم عدها النقاد أبلغ من التشبيه، بل وعدوها أفضل المجاز[2].

ثم تتدرج الاستعارة نفسها في القيمة الفنية، طبقًا لمبدأ التفاوت الفني الذي يسري في كثير من أساليب التعبير البلاغية، تبعًا لقرب الجامع بين الطرفين – أي وجه الشبه – أو بُعده [3][*]. فيختلف البلاغيون في اعتبار القرب أو البعد مناط الأفضلية. فابن أبي الإصبع يرى أن "أحسنها ما قرب منها دون ما بعد"[4].

وابن رشيق يخطئ رأي القائلين بأفضلية الاستعارة البعيدة، التي كان بعدها بسبب أن المستعار ليس من المستعار له ولا إليه، كاليد للشمال، والزمام للغداة في بيت لبيد المعروف،

---

(1) المجاز العقلي يكون التجوز فيه في الإسناد لا في اللفظ كما في المجاز اللغوي، لكن هذا النوع من الصورة المجازية لا توجد له نماذج في الجمهرة - في حدود النماذج المختارة.

(2) انظر: د. محمد محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 188-189، وانظر: د. شفيع السيد: قراءة الشعر وبناء الدلالة، ص 293، وابن رشيق: العمدة، ج1، ص 268,

(3) يعرف د. بدوي طبانة "الجامع" بقوله: "في التشبيه هو وجه الشبه، وهو المعنى الذي قصد اشتراك الطرفين فيه تحقيقًا أو تخييلًا". معجم البلاغة العربية، ص 153.

(*) يشكل مبدأ "التفاوت الفني" في طرق التعبير ما يمكن أن يشكل نظرية حاكمة لعقل البلاغي العربي في تصنيفه الصور والأساليب وطرق التعبير، نجد ذلك في مفاضلاتهم بين الحقيقة والمجاز وألوان الاستعارات والفصل والوصل ودرجات الفصاحة ... إلخ، مما يمكن أن يشكل في مجموعه دفعًا لاتهام البلاغة العربية بالمعيارية بين الصواب والخطأ. انظر هذا الاتهام ودفعه: مديحة جابر السايح: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر "التطور، النظرية، التطبيق"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع 135، ص 382 -393.

(4) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 99.

يقول: "وهذا عندي خطأ؛ لأنهم [أي البلاغيين] إنما يستحسنون الاستعارة القريبة، وعلى ذلك مضى جلة العلماء، وبه أتت النصوص عنهم. وإذا استعير للشيء ما يقرب منه ويليق به كان أولى مما ليس منه في شيء"[1].

وينقل ابن رشيق هذا الرأي أيضًا عن القاضي الجرجاني، بينما ينقل عن آخرين أن "خير الاستعارة ما بعد، وعلم من أول وهلة أنه مستعار، فلم يدخله لبس"[2].

ويفسر د. أبو موسى مفهوم القرب والبعد في الجامع بأن الكلمات كغيرها من الكائنات، كأنها تنظمها أسر وبطون، تكون جنسًا من الكلمات أو جنسًا من المعاني، فإذا انتقلت الكلمة في حدود دائرتها وواديها وجنسها كان الجامع قريبًا؛ ومثل استخدام كلمة من الكلمات مثل: قطع – نثر – شق – خرق – ثلم، مكان الأخرى. وهي رغم تقاربها إلا أن لكل منها دلالتها الخاصة. وإذا كان المستعار منه مخالفًا للمستعار له في جنسه، كاستعارة الغناء لصوت الحجارة تحت حوافر حمر الوحش، كان الجامع بعيدًا، وإن كان قائمًا في الطرفين. أما إذا كان الجامع موجودًا في أحد الطرفين وفي لازم الطرف الآخر لا فيه، مثل الجامع بين الحجة والنور إذ الوضوح في لازم الحجة وهو وضوح الإدراك، كان الجامع بعيدا أيضا، لكنه يحتاج إلى تأول، وهو الذي يسميه عبد القاهر التمثيل، ويراها أفضل الاستعارة[3].

- تتنوع طرق بناء الاستعارة في الجمهرة إلى الطرق التالية:

1- الاستعارة المفردة:

مثل قول الأعشى في سمطه، يستعطف الأسود بن المنذر ليهبه أسرى قومه بني سعد بن ضبيعة، فيمتدحه بقوله[4]:

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 269.

(2) ابن رشيق: السابق، ص 270.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 217-220.

والبيت الشاهد على الاستعارة البعيدة في قسمها الأول هو قول ذي الرمة:

فَظَلَّت بِأَجمادِ الزَّجاجِ سَواخِطًا   صِيامًا تُغَنّي تَحتَهُنَّ الصَفائِحُ

وأجماد الزجاج: موضع.

(4) الأعشى، ميمون بن قيس: رابع شعراء الجاهلية المقدمين، أدرك الإسلام، ورحل إلى النبي صلى الله عليه وسلم في صلح الحديبية، لكن قريشًا لقيته وجمعت له مائة ناقة فانصرف بها عائدًا، فلما كان بناحية اليمامة ألقاه بعيره فقتله. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 321.

65- رب رِفْدٍ هرقتَه ذلك اليو مَ، وأسرى من معشر ضُلالِ[1]

فقد استعار لدماء الأعداء المسفوحة من أجسادهم قتلًا إراقة الماء أو الخمر أو القِرى من القدح الضخم. والصورة فيها دلالة الفعل اليسير على الممدوح، ووراءها مدحه بالاقتدار والسطوة، يستميله بها إلى العفو.

ومنها أيضًا قول مالك بن العجلان في مذهبته مفتخرًا بقومه:

16- ما قَصَّر المجدُ دونَ مَحْتِدِنا بل لم يزلْ في بيوتنا يَكِفُ[2]

فقد صور امتداد المجد في قومه وعدم انقطاعه بسيل متقطر لا ينقطع. وحذف السيل وجاء بصفته، وهي الوَكْف، أي الانصباب.

2- الاستعارة المرشحة الممتدة:

الامتداد وصف لبنائها النحوي، بينما الترشيح وصف لبنائها الدلالي؛ إذ هو اقتران المستعار منه بأوصاف ومعان وتفريعات تمعن في تناسي المستعار له، وادعاء أن المستعار منه هو حقيقة[3].

من نماذجها قول طرفة بن العبد في سمطه:

6- وَفِي الحَيِّ أَحوى يَنفُضُ المَرْدَ شادِنٌ مُظاهِرُ سِمطَي لُؤلُؤٍ وَزَبَرجَدِ

7- خَذولٌ تُراعي رَبرَبًا بِخَميلَةٍ تَناوَلُ أَطرافَ البَريرِ وَتَرتَدي[4]

بنيت هذه الاستعارة على تشبيه المحبوبة – خولة – بظبي أحوى أي غزال أسود مدامع العينين [5]. ثم تترشح استعارة الظبي بنعتين متتابعين له "يَنفُضُ المَرْدَ – شادن"، يمد عنقه ليتناول ثمر الأراك، فيتساقط عليه ورقه، وهو صغير السن. ثم تمزج الصورة البيانية بنعت حقيقي، هو تجريد للاستعارة، فيُتِمُّ النعوت بأن الظبي لابس قلادتين من لؤلؤ وزبرجد.

(1) د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 338. الرفد: القدَح العظيم، هرقته: أرقته، انظر هامش 6 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص640.والمحتد: الأصل.يكف: يسيل بلا انقطاع.انظر هامش 1 ن ص.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 313.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 421-422.

(5) السابق، ص 421، هامش 4.

وسواء اعتبر "خذول" نعتًا متعددًا أو مقطوعًا مستأنفًا، فإنه يمثل - مع الاستعارة المرشحة الأولى "أحوى" - نمطًا آخر من بناء الاستعارة، تتجانس فيه استعارتان في الترشيح بتركيب لغوي متشابه؛ إذ تترشح الاستعارة الثانية بنعتين متتابعين أيضًا؛ الأول: "تراعي ربربًا بخميلة"؛ يصف هذه البقرة أنها تعاهد أولادها، والثاني: "تناول أطراف البرير"، تمد عنقها لتتناول ما فاتها من أوراق الشجر وثمر الأراك، فتتهدل عليها أغصان الشجرة، وهذا نفس معنى ترشيح الاستعارة السابقة. ومعنى الاستعارتين وصف جمال عيني المحبوبة وطول عنقها ورشاقتها ونعمتها.

ويلاحظ على بناء الاستعارة الثانية أنها تداخل في تركيبها استعارة مكنية، هي قوله: "وترتدي"، وهي مجاز في الفاعل وفي المفعول به المقدر بـ "ترتديها". مجاز في الفاعل؛ لأنه صور البقرة إنسانًا يرتدي، ومجاز في المفعول به؛ لأنه صور الأغصان ثيابًا تُرتدى. وعلى هذا الاعتبار – أن "خذول" امتداد للنعوت – فإن التأنيث في "خذول" بعد تذكير "أحوى" يكون على طريق التشبيه، كما يقول ابن الأنباري:" أراد: وفي الحي امرأة تشبه الغزال في طول عنقها وحسنها، وتشبه البقر في حسن عينيها، كما تقول: هي شمس هي قمر"[1].

3- الاستعارة المتعددة:

الفارق بين الاستعارة الممتدة والمتعددة أن المعنى أو المشبه به أو الوصف أو الأوصاف في الأولى واحد، يمتد ويتنوع؛ أما المتعددة فالمشبه به متعدد والمشبه واحد. من نماذجها قول ذي الرمة في ملحمته:

66- حَتّى إِذا جَعَلَتهُ بَينَ أَظهُرِها ... مِن عُجَمةِ الرَملِ أَثباجٌ لها خِبَب

67- ضَمَّ الظَلامُ عَلى الوَحشِيِّ شَملَتَهُ ... وَرائحٌ مِن نَشاصِ الدَلوِ مُنسَكِبُ[2]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 422، هامش 1.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 955. عجمة الرمل: معظمه، أثباج: ما علا من هذه العجمة، والثبج هو ما بين الكاهل والظهر، أظهرها: وسطها، الخبب: الطرائق، الرائح: السحاب يكون في العشي، النشاص: السحاب المشرف [المرتفع]. انظر: هامشي 1، 2 ن ص.

بنيت الاستعارة هنا على تشخيص الظلام بتشبيه اشتماله على ثور الوحش وإحاطته بـه بـذي شـملة، ألقاهـا على الثور فشملته، وحذف المشبه به وجاء بفعل من أفعاله وهو الضم، وبمتعلق من متعلقاتـه وهـو الـشملة. ثـم بنيت الاستعارة نحويًّا وبيانيًّا بناء آخر بعد اكتمال بنائها؛ إذ عُطف على الفاعل "الظلام" فاعل آخر قام بنفس الفعل – من جهة المعنى – وهو " وَرائحٌ مِن نَشاصِ الدَلوِ مُنسَكِبُ"؛ إذ هو أيضًا – بمقتضى العطف – ضم عـلى الوحـشي شملته. ويمكن وصف هذه الطريقة في بناء الاستعارة أنها تكـرار لـدلالتها الفنيـة دون بنائهـا النحـوي / البيـاني، أي دون: وضم رائح ... على الوحشي شملته. وواضح ما في هذه الطريقة من إيجاز في التعبير، مع الاحتفاظ بنفس قـوة البيان عن المعنى.

4- الاستعارة المكنية الممتدة بالتشبيه:

مثل قول دريد بن الصمة في منتقاته:

24- إذا نزل الَارضَ الفَضاءَ تَزَيَّنَت   لِرُؤيَتِهِ كَالمَـــأتَمِ المُتَبَدِّدِ[1]

هذه الطريقة في بناء الاستعارة مركبة من الاستعارة التي داخل بناءها الكناية، حيث شخص الأرض التـي يحل بها أخوه في احتفالها به، في صورة مُحِبَّة تتزين لرؤيـة محبوبهـا، وحـذف المحبـة وأتى بـلازم مـن لوازمهـا وهي التزين لرؤية من تحب، وتشير الصورة إلى معنى آخر وراء الاحتفال به وهو ما يفيضه عليهـا مـن كرمـه وسماحته وشجاعته وحفاظه، وهي صفات تقتضي أن يُحتفى به ويحتفل، ثم شبه هـذه الزينـة بمـأتم النـساء المتبدد في كثرته وتفرقه[2].

وعلى الرغم مما في هذا المشبه به من تعارض دلالي مع الزينة، توحيه دلالة "المأتم" المرتبط بمعنى الحزن، فإنه تعارض يبرره تجانسه مع أصل المعنى في النص، وهو فجيعته في أخيه القتيـل، حيـث غـشت فجيعتـه فيـه صوره بغلالة من السواد والحزن والفقدة كثيفة أحيانا – كهذه الصورة - وشفيفة أحيانًا أخرى.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 593.

(2) جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 74: "والمأتم: كل مجتمع في حزن أو فرح، أو هو خاص بالنساء".

5 - الاستعارة المركبة:

مثل قول مالك بن الريب في مرثيته:

أَلَم تَرَني بِعتُ الضَلالَةَ بِالهُدى وَأَصبَحتُ في جَيشِ اِبنِ عَفّانَ غازِيا[1]

هنا استعارتان؛ الأولى مكنية في الفعل "بعت"؛ إذ شبه تركه للفتك وقطع الطريق وانخراطه في جيش المجاهدين بالبيع، والثانية استعارة تصريحية في المفعول به والمجرور "الضلالة بالهدى"؛ إذ شبه ما كان فيه من قطع الطريق ثم كفه عن ذلك وتحوله إلى الجهاد بالضلالة والهدى.

ويلاحظ أثر القرآن الكريم في تشكيل دلالة الاستعارة؛ إذ هي مقتبسة من قوله تعالى: (أُوْلَئِكَ الَّذِينَ اشْتَرُوُاْ الضَّلاَلَةَ بِالْهُدَى فَمَا رَبِحَت تِّجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُواْ مُهْتَدِينَ) [البقرة: 16] مع عكس الدلالة فيها؛ إذ الضلالة في الآية مشتراة مأخوذة من المنافقين، والهدى ثمن مدفوع متروك، وفي البيت الضلالة مبيعة متروكة، والهدى ثمن مقبوض.

هذا البيت من المواضع القليلة في الجمهرة – في حدود النصوص المدروسة – التي يظهر فيها هذا التأثر في الصياغة الشعرية وفي الدلالة[2].

ومن النماذج أيضًا قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

61- وَغَداةِ ريحٍ قَد وَزَعتُ وَقِرَّةٍ إِذ أَصبَحَت بِيَدِ الشَمالِ زِمامُها

62- بِصَبوحِ صافِيَةٍ وَجَذبِ كَرينَةٍ بِمُوَتَّرٍ تَأتالُهُ إِبهامُها[3]

هذه استعارة مركبة من استعارتين؛ إذ جعل لريح الشمال يدًا، وللغداة زمامًا تصرفه يد الريح كيف تشاء. فالأولى مشبهة بالقدرة على التصريف، ولا تكون إلا لإنسان. والثانية مشبهة بالناقة تقاد من زمامها، والجامع بين المشبه والمشبه به في كلا الاستعارتين بعيد؛ إذ

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 760.

(2) والموضع الثاني هو البيت 6 من مشوبة النابغة الجعدي.

(3) السابق، ج1، ص 372-373. وزعت: كففت، الصبوح: شراب الغداة، الصافية: الخمر، الكرينة: الضاربة، الموتر: العود، تأتاله: تصلحه، انظر ن ص، وهامش 1 ص 373.

ليست القدرة على التصرف من خصائص ريح الشمال، وليس الانقياد من خصائص غداة الريح، فوجه الشبه بينهما "ليس منهما ولا إليهما"، على حد تعبير ابن رشيق [1]. كما أن وجه الشبه تخييلي من جهة أخرى، أي لا يكون في الواقع والحقيقة؛ مما يزيده بعدًا.

ومعنى الاستعارتين شدة الرياح وبرودتها التي تهب عاصفة في كل اتجاه، والتي يفخر بأنه يمتع نفسه فيها بالغناء والشراب، لا يمنعه من ذلك شدة الريح والقر[*].

ومن نماذج هذه الاستعارة المركبة أيضًا في طريقة بنائها قول لبيد في سمطه:

53- فَبِتِلكَ إِذ رَقَصَ اللَوامِعُ في الضُحى وَاجتابَ أَردِيَةَ السَرابِ إِكامُها[2]

هذه الاستعارة "وَاجتابَ أَردِيَةَ السَرابِ إِكامُها" مركبة؛ حيث داخل التشبيهُ بنيةَ الاستعارة، فأصل التركيب: "اجتاب إكامُها أرديةَ السراب"، فجاءت الاستعارة في الفعل "اجتاب"؛ حيث جعل الإكام تجتاب، أي تلبس، وهو فعل للإنسان، ثم داخلها التشبيه في المفعول به "أردية السراب"؛ إذ شبه السراب بالأردية التي تُلبس، فأضاف المشبه به إلى المشبه. ومعنى الاستعارة أنه يرحل عن مواطن الريبة وقت اكتمال ارتفاع الشمس واشتداد الظهيرة، لا يبالي بشدة الحر، ولا مشاق الارتحال فيه؛ أنفةً أن يقيم على خلة لا تواتيه.

6- الاستعارة التمثيلية:

يشرح قدامة بن جعفر مفهوم التمثيل بقوله: "هو أن يريد الشاعر إشارة إلى معنى فيضع كلامًا يدل على معنى آخر، وذلك المعنى الآخر والكلام ينبئان عما أراد أن يشير إليه"[3].

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 269.

(*) وليس معنى البيت كما قال النحاس: "أنه إذا اشتد البرد كفقته بإطعام الطعام وإيقاد النيران"، وذكره الصفار أيضًا فيما نقله الهاشمي في الجمهرة، ج1، ص 372، هامش 4؛ لأن الفعل "وزعت" يتعلق به الجار والمجرور "بصبوح" في البيت 62، وعدم نظرهما للمتعلق جعل تفسيرهما للبيت على الشائع من معنى التمدح بالإطعام وقت البرد الشديد، في حين أن معنى البيتين التمدح بالشراب والسماع في هذا الوقت الشديد.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 369.

(3) أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1398هـ = 1978م، ص 159-160.

ويشرحه ابن رشيق بقوله: "هو المماثلة عند بعضهم، وذلك أن تمثل شيئًا بشيء فيه إشارة"[(1)].

بالنظر إلى هذين الشرحين لمفهوم التمثيل، يلاحظ أنه يرتكز على فكرة وجود مستويين للمعنى؛ الأول: تدل عليه العبارة، وهو غير مراد، والثاني: مشار إليه بهذا المعنى الأول، وهو المراد. وهذه الفكرة هي أصل الاستعارة أيضًا، لكن الفارق بينهما في التحديد أن تعريف الاستعارة كان يرتكز على جانب الصياغة "استعمال اللفظ في غير ما وضع له ..."، أما التمثيل فكان نظر النقاد مرتكزًا على المعنى من خلال استخدام لفظ "الإشارة" و"يشير" في الشرحين السابقين.

هذا الفارق في التحديد بين الاستعارة والتمثيل - على الرغم من اتحادهما في الحقيقة، وهي أن كلًّا منهما تشبيه، وفي الوظيفة أو القيمة الفنية[(*)] - يعود إلى اختلافهما في خصائص وجه الشبه؛ فوجه الشبه في الاستعارة التمثيلية يكون:

أ- **مركبًا:** وهو ما اشترطه السكاكي في التمثيل، مخالفًا شيخه عبد القاهر الجرجاني الذي لم يشترط التركيب؛ بل رآه مفردًا أيضًا. والمركب هو المنتزع من جملة من العناصر باعتبار طرفي التشبيه مركبين غالبًا [(*)]. وهذا الانتزاع من جملة عناصر، أو هذا التركيب في وجه الشبه هو الذي يجعل التمثيل تشبيه حالة بحالة، أو هيئة بهيئة[(2)]، سواء أكانت الصورة

---

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 277.

(*) وظيفة الاستعارة والتمثيل، وكل فنون البيان هي: الإيجاز في التعبير عن المعنى، وتقويته والمبالغة فيه.

(*) "غالبًا" لأن المشبه في التشبيه المركب قد يكون مفردًا لفظًا، لكنه متعدد من حيث المعنى، مثل تشبيه الحياة الدنيا بماء أنزل من السماء ... كما في الآية الكريمة، فالمشبه "الحياة"؛ لفظ مفرد لكن معناه أطوار الحياة المختلفة. انظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 57-58.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 237-238، 241.

وهناك اختلاف بين البلاغيين في اعتبار التمثيل ما كان وجه الشبه فيه مركبًا فقط، مثل السكاكي والخطيب القزويني وجمهور البلاغيين، أو مفردًا كما عند عبد القاهر الجرجاني، وهناك اختلاف بينهم أيضًا في اعتبار التمثيل ما كان وجه الشبه فيه عقليًّا كما عند عبد القاهر الجرجاني والسكاكي، أو حسيًّا كما عند الجمهور.

انظر هذا الاختلاف في: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 71-76، وانظر آراء هؤلاء العلماء في: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 95-99، 99-100، 101-106، 108-109. وفيها أن وجه الشبه في التمثيل عقلي، يحتاج إلى تأول؛ لأنه بعيد يكون في مقتضى الصفة في المشبه به، مفرد ومركب. وانظر: السكاكي: المفتاح، ص 206. وانظر: الخطيب القزويني: تلخيص المفتاح، في: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح، ج2، ص 126- 131 أن التمثيل يكون في المجاز المركب لا المفرد.

التمثيلية تشبيهًا أم استعارة، والفارق بينهما أننا "في التشبيه نرى علاقة بين متباعدين، وهنا نرى دمجًا بين هذين المتباعدين"[1].

ب- عقليًّا: سواء كان طرفا التشبيه حسيين أو عقليين، أو كان أحدهما حسيًّا والآخر عقليًّا[2].

ج- بعيدًا: وهو ما كان المستعار منه والمستعار له من جنسين دلاليين مختلفين، لكنه متقرر في أحدهما ولازم للآخر، في مقابل وجه الشبه القريب الذي يكون فيه الطرفان من جنس واحد، أو من جنسين دلاليين مختلفين، لكن وجه الشبه في كل منهما متقرر على الحقيقة[3].

فاجتماع هذه الخصائص الثلاثة في وجه الشبه يجعل الاستعارة تمثيلًا.

وقد تنوعت طرق بناء الاستعارة التمثيلية أيضًا في نصوص الجمهرة كما يلي:

أ- الاستعارة التمثيلية المفردة:

مثل قول خداش بن زهير في مجمهرته، يحذر قومه بني عامر من الاعتداء على حلفائه بني جَسْر، بأنه لا يلزمه تحمل ديات قتلى بني محارب الذين منهم حلفاؤه بنو جسر[4]:

(1) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 218.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 227.

(3) انظر: د. محمد أبو موسى: السابق، ص 211-220. وقد مثل لوجه الشبه القريب الذي طرفاه من جنس واحد باستعارة الطيران للعدو السريع، فكلاهما مجال دلالي واحد، هو الحركة، وللقريب الذي طرفاه من جنسين مختلفين، لكنه متقرر في كل منهما باستعارة الحسن من البدر للحسناء، وللبعيد الذي طرفاه من جنسين مختلفين، ووجه الشبه متقرر في أحدهما لازم في الآخر - وهو في التمثيل – بالظهور والانكشاف المستعار من النور للحجة.

(4) خداش بن زهير: من الشعراء المجيدين في الجاهلية، ص نفه ابن سلام في الطبقة الخامسة من فحولها. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 523.

22- أُكَلَّفُ قتلى العيصِ، عيصِ شُواحطٍ وذلك أمرٌ لا يُثفَّى له قِدْري[1]

شبه استحالة أن يقبل دفع ديات قتلى بني محارب إن قاتلهم بنو عامر فقتلوهم، باستحالة أن يضع الأثافي تحت قدره ليعد الطعام. ووجه الشبه هو الاستبعاد أو عدم إمكان الحدوث؛ لأن مسامحته في حرب قومه لبني محارب هي مقدمة لتحمله ديات القتلى، مثلما أن وضع الأثافي تحت القدور هو مقدمة لإيقاد النار؛ ومن ثم إعداد الطعام.

ومثل قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

19- وَقَد عَلِمَت بَنو عَمرٍو بِأَنّي مِنَ السَرَواتِ أَعدَلُ ما يَميلُ[2]

فقد شبه حزمه وقوته بمنعه الظلم والجور والخداع، وكل ما هو معنوي من الميل عن الجادة ومجانبة الحق، بإقامة عوج شيء مادي محسوس، وقوله "من السروات" إما خبر "أني" و"أعدل" خبر ثان، ويكون المعنى أنه يستطيع أن يقيم عوج كل معوج لشرفه ومكانته التي تمنحه هذا الاقتدار، أو هو متعلق بـ "يميل" مقدم، وأصل التركيب: ... بأني أعدل ما يميل من السروات"، وهو أبلغ في دفاعه عن نفسه؛ إذ المعنى أنه يعدل من يميل عن الحق من الأشراف، فكيف فعله بمن هم دونهم؟!، أي هو بالغ من الاقتدار والسطوة والسيطرة، فكيف بامرأة تقدر على خداعه؟! وهذا هو معنى التمثيل في هذه الصورة، الاعتذار الضمني عن الخديعة التي أوقعته فيها زوجته سلمى النجارية.

ووجه الشبه هنا عقلي؛ إذ الانحراف عن الجادة وعدل هذا الانحراف معنى عقلي، وإن كان محسوسًا في المشبه به معقولًا في المشبه هنا، كما هو مركب من الميل وعدله والاقتدار على ذلك جميعًا، والمشبه والمشبه به من مجالين دلاليين مختلفين، فاعوجاج الأشياء المادية بعيد عن

---

(1) د. الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 528. عيص شواحط: واد بين المدينة وينبع. يُثَفَّى: توضع تحته الأثافي. انظر هامش 3 ن ص. وقد اخترت رواية أخرى للشطر ذكرها د. الهاشمي غير التي أثبتها في النص، وهي "يثفى لكم"؛ لأنها أولى كما ذكر د. الهاشمي، انظر ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 661. السروات: جمع سراة، وهم الأشراف، واحدهم سريّ. انظر: هامش 2 ن ص.

الظلم والجور والميل عن الحق. وعدل الأول مدرك في ذاته؛ أما عدل الثانى فهو لازم لفعل التقويم[*].

ومثله قول الطرماح بن حكيم:

38- لا يَنـــــي يُحمِـــــضُ العَـــــدُوَّ وَذو الـــــ   خُلْـــةِ يُـــشفى صَـــداهُ بِـــالإِحماضِ[1]

فالاستعارة التمثيلية في "يحمض العدو" شبه ما يوقعه قومه من شر بأعدائهم إذا أبوا موادعتهم، بعد تصبرهم على هؤلاء الأعداء، بإطعام الإبل الحمض بعد الخلة ليشفى ظمأها. وكانت الإبل إذا ملّـت الخلـة، وهي شجرة حلوة نقلوها إلى الحمض، وهو ما كان من النبت مالحًا أو حامضًا. "والعرب تضرب الخلة مثلًا للدعة والسعة، وتضرب الحمض مثلًا للشر والحرب"[2]. وجه الشبه بين إيقاع الشر بالعدو وإذاقتهم ويـلات الحرب بعد أن كانوا يكفون أيديهم عنهم، وبين إطعام الإبل الحمـض بعـد الخلـة، هـو ورود الـسيئ بعـد الحسن؛ لعدم الصبر على الحسن. وهو مركب – كما هو واضح – من عدة عناصر، منتزع من حال متعددة العناصر. كما أنه معنى عقلي، وإن كان في المشبه به محسوسًا بتعاقـب الطعـوم. وهـو أيـضًا بعيـد مجـال الدلالة بين المشبه والمشبه به، وإن كان اللازم في كل مـنهما واحـدًا، وهـو اخـتلاف الحـال مـن الحـسن إلى الرديء.

ويلاحظ على التركيـب النحـوي لهـذه الاسـتعارة التمثيليـة في الفعـل تأكيـد معناهـا بجملـة التوكيـد المعنوي "وذو الخلة يشفى صداه بالإحماض"، والتي جاءت مقترنة بالواو الزائدة.

(*) جاء في "كتاب المعاني الكبير" لابن قتيبة تحت عنوان: "باب في الثأر": "قال أبو كبير الهذلي:

تقعُ السُّيوفُ عَلَى طَوَائِفَ منهمُ   فَيُقامُ منهمُ مَيْلُ مَن لَم يَعدلِ

يقول: "إذا كان لنا فيهم دم قتلنا به منهم حتى نستوي نحن وهم، والطوائف النواحي، يريد الأيدي والأرجل، ومثله لأحيحة بـن الجـلاح ...". وذكر البيت، انظر: [كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت]، ج2، ص 1017.

وعلى هذا المعنى يكون المشبه هو الأخذ بالثأر، بمساواة القتلى من أعدائهم بمن قتل منهم، كمًّا وكيفًا، والمشبه به هو اختلاف الميـزان أو اعوجاج شخوصهم.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ص 2، هامش 995.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ص 995، هامش 4.

ب- الاستعارة التمثيلية المرشحة الممتدة:

مثل قول عروة بن الورد في منتقاته:

5- تَقــولُ لَــكَ الــوَيلاتُ هَــل أَنــتَ تــارِكٌ	ضُــــبُوءًا بِرَجـــــلٍ تـــــارَةً وَبِمِنــــسَرِ
6- وَمُــــستَثبِتٌ في مالِـــكَ العـــامَ إِنَّنـــي	أَراكَ عَــــلى أَقتـــادِ صَرمـــاءَ مُـــذكِرِ
7- فَجـــوعٍ بهـــا للـــصالِحينَ مَزَلَّـــةٍ	مَخــوفٍ رَداهـــا أَن يـــصيبَكَ فاحـــذَرِ[1]

فهذه طريقة البناء الممتد للتمثيل، حيث شبه – أو شبهت زوجته؛ إذ الجملة على لسانها – خروجه المستمر للغارات، وما يبعثه في نفسها من خوف وتشاؤم من ذلك بأنه محمول على رحل ناقة صرماء، وهي التي قطعت أطباؤها لينقطع لبنها، فيشتد لحمها وقوتها. ثم تمتد الاستعارة بنعوت متعددة لهذه الناقة الصرماء، تؤكد معنى الصورة، وهو شدة خوفها وحذرها مما يمكن أن يصيبه في هذه الغارات. فالناقة مذكر، لا تنتج إلا ذكورًا، وهو أبغض النتاج عند العرب، فجوع بها، تفجع أصحابها أو راكبها، مزلة للصالحين توردهم موارد الهلكة، وتوشك أن تودي براكبها. هذا الامتداد بالبناء النحوي للصورة، وما يخلقه من تدعيم لأوصاف المشبه به، يزيد من بعد المجال الدلالي بين طرفي الصورة، ويزيد من تركيب وجه الشبه المنتزع من جملة هذه الأوصاف معًا، لا من أحدها فقط، كما أنه عقلي في كلا الطرفين؛ إذ هو الفَرَق الدائم من توقع حدوث الشر.

ومثلها في الامتداد النحوي والترشيح الدلالي قول الطرماح بن حكيم في مقطع ملحمته:

41- تِلكَ أَحسابُنا إِذا اختُبِرَ الخَصـ	ـلُ وَمُدَّ المَدى مَدى الَاغراضِ[2]

إلا أن الامتداد النحوي والترشيح الدلالي ليس هنا بالنعوت؛ بل بجملة معطوفة، ثم بعطف بيان للمفرد. فالاستعارة التمثيلية "اختبر الخصل" شبه فيها الشاعر التنافس في

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 570. الضُّبوء: التخفي للوحش، الرجل: الجماعة من الرجال، المنسر: الجماعة من الخيل، انظر: هامش 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 996. الخصل: كرم الأصل والسبق إلى المكرمات، المدى: مدى المرمى، الأغراض: جمع غرض، وهو الهدف الذي ينصب فيرمى فيه. انظر هامش 2 ن ص.

الشرف والسؤدد وتقييم الناس بناء على ذلك، بحلبة الرمي التي يتنافس فيها المتنافسون أيهم يصيب الهدف، ثم امتدت الاستعارة بجملة معطوفة على جملة الاستعارة، مرشحة لمعناها، مؤكدة لدلالة المجاز فيها "ومد المدى"، ثم بعطف بيان لحقيقة هذا المدى. فاختبار السبق يلزم عنه نصب لأهداف هذا السباق في الرمي، وهم قد أبعدوا مدى هذا المرمى؛ ليجدَّ الأقوام في التنافس عليه، ولتتبين إطاقة هؤلاء الأقوام لهذا التنافس.

فوجه الشبه بين طرفي الاستعارة - وهو حيازة قصب السبق في مضمار التنافس - معنى عقلي مركب منتزع من عدة عناصر، هي: وجود أطراف التنافس وهدفه، وسعيهم لهذا الهدف، وسبق طرف في المضمار.

فهذه العناصر المتعددة أوجزها التعبير "اختبر الخصل"؛ مما يحقق القيمة الفنية للاستعارة. كما أن المجال الدلالي لهذا المشهد المحسوس بعيد عن معنى بلوغ الغاية التي ليس وراءها وراء في الشرف والسؤدد والفضل، لكن الاستعارة التمثيلية - بقدرتها على دمج طرفي التشبيه - أحلت الأول (المشبه به) بأوصافه (المشبه) المفصلة محل الثاني (المشبه)؛ مبالغة في تخييله، كأنه هو على الحقيقة.

ج – الاستعارة التمثيلية المركبة:

مثل قول الطرماح بن حكيم أيضًا في ملحمته:

6- فَاذهَبوا ما إِلَيكُمْ خَفَضَ الدهـ   رُ عِناني وَعُرِّيَت أَنقاضي[1]

كيفية التركيب في هذه الاستعارة التمثيلية مختلف عن التركيب في الاستعارة؛ فهي هنا مكونة من استعارتين تمثيليتين متعاطفتين "خفض الدهر عناني" .. "وَعُرِّيَت أَنقاضي"، والعطف هنا رغم توكيده لمعنى الاستعارة التمثيلية الأولى – لا يعد ترشيحًا لها بالمعنى الاصطلاحي للترشيح؛ ذلك أن الجملة المعطوفة الثانية ليست امتدادًا لمعنى الجملة الأولى، أو تفصيلًا لأوصاف فيها؛ بل هي استعارة مستقلة قائمة بذاتها من جهة بناء الصورة [*]، ويأتي

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 988. والخفض: السير اللين وهو ضد الرفع، والأنقاض: مفرده نقض، وهو المهزول من السير ناقة أو جملًا. انظر القاموس المحيط، مج2، ص 341، 359.

(*) يؤكد ذلك مجيء هذه الاستعارة مستقلة في بيت زهير بن أبي سلمى:

=

التركيب من اجتماع دلالتيهما الفنية معًا؛ فقد شبه حدة نشاطه وسَورة عنجهيته، ثم انحسار هذه الحدة، وانكسار تلك السورة ببطء حركة فرس جموح بعد شدة نشاطه مرة، وبتعرية نوقه المهزولة عن أحمالها؛ للنزول بعد طول ارتحال مرة.

ويمكن النظر إلى هاتين الاستعارتين على أنهما تمثلان معًا استعارة تمثيلية، المشبه به فيها ناقة أو راحلة خفض عنانها، فلا يشد لتنطلق، وعريت عن سرجها، فلم تعد مهيأة للركوب. كما يمكن النظر إليها على أنها استعارة تمثيلية متعددة، تستقل الأولى عن الثانية في دلالتها وفي بنائها، باعتبار العطف مفيدًا للمغايرة.

ووجه الشبه هنا - وهو انكسار حدة النشاط بعد سورته - مركب أيضًا؛ لأنه منتزع من هيئة وحالة الفرس في نشاطه ثم سكونه، وهو معنى عقلي، كما أنه بعيد ما بين المجال الدلالي للنفس في نشاطها ثم انكفافها، والفرس في اندفاعه ثم توقفه عن هذا الارتحال.

ومما يزيد من جمال الاستعارة التمثيلية الأولى هذا التخييل الذي يجعل الدهر ممتطيًا ظهر الشاعر، رافعًا عنانه في هيئة المنطلق، ثم خفضه لهذا العنان تهيؤًا للتوقف، وما الظهر المُمتطَى إلا نفس الشاعر في عنفوان شبابها، وما عنانه سوى بصمات الزمن التي تطبع النفس بطابعها، فتكفكف من غلواء اندفاعاتها.

ثانيا: المجاز المرسل:

لا يعدل العرب عن طريق من التعبير إلى آخر إلا لمعنى، لا ينهض به إلا هذه الطريق المعدول إليها [(1)]. والمجاز المرسل واحد من طرق التعبير المعدول إليها من استعمال اللفظ فيما وضع له.

والمعنى أو الفائدة التي يحققها المجاز المرسل بهذا العدول، هي إبراز قوة العلاقة بين

=

صَحا القَلبُ عَن سَلمى وَأَقصَرَ باطِلُه وَعُرِّيَ أَفراسُ الصِّبا وَرَواحِلُـــه

فتعرية الأفراس والأنقاض عن أحمالها التي يسافر بها المرتحل عليها مستعارة للكف عن اللهو والصبا. انظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 28، 48، ولعل الطرماح كان ينظر إلى هذه الاستعارة في بيته.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 355.

معنى اللفظ المستخدم والمعنى الذي يشير إليه هذا المعنى، سواء أكانت العلاقة سببية أم مسببة أم الظرفية أم الزمانية أم الكلية أم الجزئية ... إلى آخر علاقات المجاورة التي اجتهد البلاغيون في حصرها [1].

كما أن له فائدة أخرى، هي طرافة التخييل الذي تحدثه الصورة – وإن لم يكن من قبيل التشبيه أو الاستعارة - في هذا اللفظ المفرد، وما يمنحه إياها من قوة وبلاغة تعبيرية [2]. فضلًا عن دلالته على قوة الملكة الذهنية لأصحاب اللغة؛ لأن "هذا التصرف في دلالات الكلمات يشير إلى مدى إمكانية الاستجابات الذهنية للكلمات في طبيعة أصحاب اللغة، وأنها مقدرة صحيحة وقوية ونفاذة؛ لأنها تتخطى مثل هذه الفروق بسرعة؛ فهي واحدة من أثارة الذكاء واللمح وسرعة الإدراك. وكان ابن جني يسمي المجاز شجاعة العربية، ويعده واحدًا من هذا الباب؛ لأنها تقتحم بالألفاظ أودية غير أوديتها، معتمدة في ذلك على إشارات القرائن، وإيحاءات السياقات التي تتنبه إليها القلوب الذكية"[3].

ومما لا شك فيه أن فنية الاستعارة أقوى من فنية المجاز المرسل، كما يشير لذلك بعض النقاد. ومرد ذلك إلى طبيعة العلاقة بين المعنيين في كل منهما؛ فعلاقة المشابهة في الاستعارة تفرغ من صفات المنقول إليه، أي اللفظ المستعار، على اللفظ المتروك أي المشبه؛ ومن ثم يحدث تحول في صفات الأشياء، أما المجاز المرسل فإن العلاقة بين معنيي اللفظين المستعمل والمتروك هي مطلق المجاورة الذهنية التي تحتفظ بصفات الأشياء كما هي دون أن تفرغ من بعضها على بعض[4]. إلا أن هذه الأفضلية للاستعارة على المجاز لا تنفي صفة الفنية عن بعض نماذجه، كما لا تنفي تصنيفه ضمن الصور[*].

---

(1) انظر: السابق، ص 350، 356، 367.

(2) انظر: السابق، ص 362-367.

(3) د. محمد أبو موسى، السابق، ص 365-366.

(4) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 349-353، وانظر: د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 201، وقد أشار إلى أن بعض نماذج المجاز المرسل لا تخلو من إيحاءات دلالات يقصر عنها التعبير الحقيقي.

(*) من نماذج قراءة البلاغة العربية والحكم عليها - ومن ثم التعامل مع مادتها من منظور النقد الغربي - ما قام به د. الولي محمد من إسقاط كامل للمجاز المرسل من عداد الصور، والحكم بعدم فنيته مطلقًا؛ لأن النقاد السرياليين

=

من نماذج صور المجاز المرسل في الجمهرة قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

65- حَتّى إِذا أَلقَت يَدًا في كافِرٍ وَأَجَنَّ عَوراتِ الثُغورِ ظَلامُها[1]

فهذه الصورة من المجاز المرسل تصور سرعة غياب الشمس وسقوطها في ظلام الليل، بأنها ألقت يدها في الظلام، فعبر باليد عن الجسد كله؛ لأن اليد هي أظهر أجزاء الجسم ظهورًا عند الإسراع، فالمجاز المرسل في كلمة "يدًا" علاقته الجزئية؛ إذ عبر بالجزء عن الكل، وفيها أيضًا تخييل طريف؛ إذ تصور حركة الإسراع بالإلقاء، وما فيه من سرعة الاختفاء[*].

ويقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته:

26- يا رُبَّ ماءٍ صرى وردته سَبيلُهُ خائِفٌ جَديبُ

فهذه الصورة المجازية من المجاز المرسل، والمعنى أن السبيل إلى هذا الماء مخوف منه أو مخوف فيه، وسواء كان المتعلق - أي الجار والمجرور - يجعل علاقة معنى "خائف" بالمعنى المراد سببية أو مكانية، أي عبر بالسبب عن المسبب أو بالمظروف عن الظرف؛ فإن إسناد فاعلية الخوف، من خلال صيغة اسم الفاعل إلى "سبيله"، تجعل الخوف صفة أحاطت

=

يخرجونه من بين الصور؛ لعدم وجود أية قيمة جمالية له؛ لأنه مجرد علاقة مجاورة واستبدال، ولخضوعه لقيود العرف الذي يفقده قيمته الجمالية (في مثل قولنا: ألقيت كلمة؛ إذ المراد خطبة، والعرف يسمح بها، ولا يسمح بـ "ألقيت حرفًا"، أو "ألقيت صوتًا" مثلًا، وقد قصر الولي محمد التصوير الشعري على صيغتين، هما التشبيه والاستعارة، غافلًا عن الفروق التي يمكن أن تكون بين طبيعة المجاز المرسل في اللغة العربية - وقد أشرت إلى شيء منها فيما نقلته عن د. أبي موسى من قيم فنية لهذه الصورة البيانية – وبينه في هذه الآداب الغربية التي ينقل عن نقادها، بحكم الفروق الجوهرية بين العربية وآدابها وبين هذه اللغات، ومن ثم تأتي خطورة هذه القراءات في أنها تغلق وعينا عن مناطق خصبة في تراثنا وأدبنا؛ لمجرد أن الآخرين افتقدوا قيمتها في تراثهم وآدابهم.

انظر: الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ص 16-17، 21، 229، 230، وانظر لمزيد من الآثار المترتبة على هذه القراءات الشائعة في نقدنا العربي المعاصر: د. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1990.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 374.

(*) قال الأصمعي في معنى هذا البيت: "أي تهيأت للمغيب، كما تقول: وضع فلان يده في الدنيا، ووضع يده في إنفاق ماله، إذا ابتدأ". انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 277، هامش1، وتكون الصورة على تفسير الأصمعي من الكناية لا من المجاز المرسل.

بالسبيل نفسه، لا بسالكيه فقط، وفي هذا إظهار لقوة الخوف المتلبس بالسبيل، سواء كان ظرفًا له أو سببًا فيه.

ويلمح في هذه الصورة مسرب فني آخر، هو تشخيص السبيل إنسانًا خائفًا، وما يتداعى حول هذا الخائف في الذهن من حركات التلفت والارتجاف والتوجس، وقد يؤدي هذا المسرب الفني الآخر إلى تصنيف الصورة من باب الاستعارة، لكن الأظهر في دلالتها أنها مجاز مرسل[1].

ويقول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

7- لَعَمرِي لإِن غالَت خُراسانُ هامَتي   لَقَد كُنتُ عَن بابَي خُراسانَ نائِيا[2]

فالمجاز المرسل في "هامتى" أطلق الجزء وهو الهامة، وأراد الكل وهو الجسد أو الإنسان؛ لأن الهامة هي موضع الاغتيال. وللتعبير بـ "الهامة" علاقة بسياق النص، وهو رثاء النفس في حالة الاحتضار، وما سيئول إليه من وحشة بعد أنس.

وفي الجملة مجاز مرسل آخر، هو قوله "خراسان"؛ إذ هي المكان الذي اغتيل فيه وليست الفاعل. وفي هذا المجاز تخييل باجتماع البلد على اغتياله؛ مما يشير إلى قسوة هذا الاغتيال في مقابل "هامتي" المفردة. ويلتبس أيضًا تصنيف هذه الصورة من المجاز المرسل بالإسناد العقلي؛ إذ أسند الاغتيال إلى ما لا يصدر منه الفعل. هذه المجازات المتراكبة تعمق معنى الضعف والانفراد في حالة الموت الذي تبنيه دلالات النص كلها[*].

---

(1) أشار د. أبو موسى إلى إمكانية تعدد تصنيف الصورة البيانية الواحدة إلى أكثر من صورة مع رجحان أحد التصنيفين. انظر: التصوير البياني, ص 240-241، في احتمال تصنيف الاستعارة المركبة "التمثيلية" إلى استعارة مفردة، وص 309-312 في الاستعارة التصريحية والمكنية.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 760.

(*) هذا التلبس للمجاز في الإسناد مع المجاز المرسل في اللفظ المفرد جاء مثله عند أبي حيان الأندلسي في تفسيره "البحر المحيط" في قوله تعالى: (وَإِذَا سَمِعُواْ مَا أُنزِلَ إِلَى الرَّسُولِ تَرَى أَعْيُنَهُمْ تَفِيضُ مِنَ الدَّمْعِ مِمَّا عَرَفُواْ مِنَ الْحَقِّ يَقُولُونَ رَبَّنَا آمَنَّا فَاكْتُبْنَا مَعَ الشَّاهِدِينَ) [المائدة: 83]، قال أبو حيان: "ترى من رؤية العين، وأسند الفيض إلى الأعين، وإن كان حقيقة للدموع كما قال: ففاضت دموع العين مني صبابة؛ إقامة للمسبب "الفيض" مقام السبب "الامتلاء"؛ لأن الفيض مسبب عن الامتلاء، فالأصل: ترى أعينهم تمتلئ من الدمع حتى تفيض؛ لأن

=

3-1 الكناية:

تمثل الكناية برزخًا بين التعبير الحقيقي والتعبير المجازي، فإذا كانت التعبيرات الحقيقية - وهي الصور الحقيقية والتشبيهية - ذات دلالة واحدة مباشرة مرادة – بدرجة ما – وكانت التعبيرات المجازية ذات مستويين في المعنى؛ الأول منهما غير مراد، والثاني هو المراد، فإن الكناية لها مستويان من المعنى أيضًا، الثاني منهما مراد أيضًا كالمجاز، والأول أيضًا قد يكون مرادًا، كالتعبير الحقيقي، وهذه هي النقطة الفارقة لها عن المجاز.

يعرف السكاكي (ت 626هـ) الكناية بأنها: "ترك التصريح بذكر الشيء، إلى ذكر ما يلزمه؛ لينتقل من المذكور إلى المتروك"[1].

ويعرفها الخطيب القزويني بأنها: "لفظ أريد به لازم معناه، مع جواز إرادة معناه"[2]. فعناصر الكناية في التعريفين هي: اللفظ المذكور – معناه الذي يمكن أن يكون مرادًا – المعنى المراد وهو غير مذكور – علاقة اللزوم بين المعنيين، والتي هي الواسطة بينهما. وهناك عناصر مضمرة في التعريف هي:

قصد المتكلم أو إرادته للمعنى الثاني – حركة عقل المتلقي المنتقلة إلى المعنى الذي قصده المتكلم – القرائن الدالة على إرادة المعنى الثاني.

ويلاحظ أن علاقة اللزوم بين المعنيين تتسع لتشمل العلاقات اللزومية العقلية أو

=

الفيض على جوانب الإناء ناشئ عن امتلائه"، ثم قال بعدها: "ويحتمل أنه أسند الفيض إلى الأعين على سبيل المبالغة في البكاء؛ لما كانت تفاض فيها جُعلت الفائضة بأنفسها على سبيل المجاز والمبالغة". انظر: أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت 745هـ): تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية - بيروت، الطبعة الأولى 1413هـ = 1993م، ج4، ص 7، فعلى التفسير الأول هو مجاز مرسل، وعلى الثاني مجاز في الإسناد.

(1) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 219.

(2) الخطيب القزويني (ت 739): تلخيص المفتاح، في بغية الإيضاح، عبد المتعال الصعيدي، ج3، ص 150.

العرفية أو البيانية أو غيرها، دون علاقة المشابهة التي تجمع طرفي التشبيه والاستعارة[(*)][(1)].

هذا اللزوم بمعناه الواسع عبر عنه قدامة بن جعفر بمصطلح "الإرداف"، الذي جعله من نعوت اللفظ والمعنى، وعرفه بأنه: "أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك؛ بل بلفظ يدل على معنى هو ردفه وتابع له، فإذا دل التابع أبان عن المتبوع"[(2)]. وعبر عنه ابن رشيق بمصطلح "التتبيع"، وقال: "وقوم يسمونه التجاوز، وهو أن يريد الشاعر ذكر شيء، فيتجاوزه، ويذكر ما يتبعه في الصفة، وينوب عنه في الدلالة عليه"[(3)].

وتختلف الصورة في الكناية عن الصورة المجازية – بالإضافة إلى المعنى المراد – في أن المدلول المباشر للعبارة في المجاز لا يستقيم في النفس والعقل إلا على أساس من التأويل، بينما المعنى المباشر للعبارة في الكناية يستقيم في النفس والعقل[(4)]. وواضح من هذين الفارقين بين الكناية والمجاز أن الثاني منهما - وهو عدم استقامة المعنى المباشر للعبارة في المجاز في النفس والعقل - هو سبب الفارق الأول، وهو عدم إرادة هذا المدلول المباشر للعبارة.

أما الفارق بين الصورة في الكناية والصورة الحقيقية، فبالرغم من التقائهما في وجود مستويين من المعنى كما سبقت الإشارة، وأن كليهما يوافق النفس والعقل، فإن الفارق بينهما يكمن في درجة الاهتمام بهذا المعنى، فالكناية تكون درجة التركيز والاهتمام على معنى المعنى،

(*) هناك لازمان عند المناطقة: اللازم الأعم، وهو ما لا يلزم من تصور الملزوم فيه تصور اللازم، مثل تصور الشمس، لا يلزم عنه تصور الحرارة؛ لأن الحرارة ليست من الشمس فقط؛ بل لها مصادر أخرى، واللازم الأخص هو: ما يلزم من تصور الملزوم فيه تصور اللازم، مثل تصور الإنسان، يلزم عنه تصور الناطقية أو الكتابة، ويبدو أن العلاقات اللزومية في الكناية هي من قبيل اللازم الأعم؛ لأنه أكثر اتساعًا، ويناسب اتساع مجال القول وخواطر النفس.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 419، والعلاقات اللزومية العقلية مثل طول النجاد، الذي هو لازم لطول القامة، وبعد مهوى القرط الذي هو لازم طول العنق، واللزومية العرفية مثل كثرة الرماد التي هي لازم الكرم، أما اللزومية البيانية فهي التي يكون فيها تخييل، مثل طلوع الجبال، الذي هو لازم تحمل المشاق والجد البالغ.

(2) أبو الفرج، قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 178.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 313.

(4) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 375، ود. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 210.

مع حضور المعنى الأول، بعكس الصورة الحقيقية التي يرتكز الاهتمام أو قصد المتكلم واستقبال المتلقي على المعنى الأول، مع حضور معنى المعنى تابعًا له.

وربما كان وجود عنصر الحركة والتخييل في الصورة الحقيقية وراء هذا التركيز على المعنى الأول فيها، وجعله بؤرة الاهتمام، بينما الكناية ليس فيها شيء جديد ولا صورة غريبة؛ بل هي "واقع مألوف التقط منه الشاعر حالة من أحواله، قادرة على بعث الفكرة وإحضارها؛ لأنها جزء منها"[1].

تتعدد اعتبارات تصنيف الكناية إلى أربعة:

- **من جهة المكني عنه:** تنقسم به الكناية إلى: كناية عن صفة – كناية عن موصوف – كناية عن نسبة.
- **من جهة التركيب النحوي:** مفردة – مركبة.
- **من جهة المعنى الثاني ودرجة قربه من المعنى الأول:** قريبة – بعيدة.
- **من جهة التركيب البياني:** وهو الاعتبار الذي اختارته الدراسة لتصنيف طرق بناء الكناية طبقًا له، وعليه تتنوع طرق بناء الكناية إلى:

أ- الكناية المفردة:

وهي كنايات يغلب أن تكون عن صفة، وتتشكل نحويًا من جملة تامة، مثل قول طرفة بن العبد:

60- وَلَولا ثَلاثٌ هُنَّ مِن عيشَةِ الفَتى وَجَدِّكَ لَم أَحفِل مَتى قامَ عُوَّدي[2]

جملة "قام عودي" كناية عن لحظة موته وخروج روحه؛ إذ يغادره من كان يعوده. وهذا اللزوم عرفي؛ إذ يجتمع القوم عند المريض، حتى إذا قضى انفضوا عنه ليهيأ للدفن.

ومن الكنايات المفردة أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته:

(1) محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 374.

(2) الهاشمي، ج1، ص 439.

54- وَقَد آنَسَت مِنّا قُضَاعَةُ كَالِئًا فَأَضحَوا بِبُصرَى يَعصِرونَ الصَّنوبرا[1]

قوله: "يَعصِرونَ الصَنوبرا": الانشغال بأعمال المعاش الذي هو لازم عن لزوم الشعور بالأمن والأمان[2]، وهو لزوم عرف وتقاليد. والصنوبر وهو ثمر شجر الأرز.

ومن كناياته في هذه المشوبة أيضًا:

60- أَرَحنا مَعدًّا مِن شَراحيلَ بَعدَما أَرَاها مَعَ الصُبحِ الكَواكِبَ مُظهِرا[3]

فالكناية في قوله: "أَرَاها مَعَ الصُبحِ الكَواكِبَ" كناية عن حرمانهم النوم؛ لما كان يقض مضاجعهم من غاراته عليهم وتنكيله بهم، فيظلون ساهرين حتى الصباح، مشاهدين كواكبه؛ تخوفًا من مفاجأته لهم بالإغارة، وهذه الكناية من حالات المجتمع القبلي القديم، لكنها رحلت عبر الزمن، حتى اقتربت من كناية العامة عن ذلك الآن.

ب- الكناية المتعددة:

وهي تتابع للكنايات في العبارة دون أن يتداخل تركيبها، مثل قول دريد بن الصمة في منتقاته:

22- كَميشُ الإِزارِ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ صَبورٌ عَلى العَزاءِ طَلّاعُ أَنجُدِ[4]

هنا ثلاث كنايات متتابعة: "كَميشُ إِزارِ - خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ - طَلاعُ أَنجُدِ" وكلها أوصاف حقيقية يمكن أن تكون مرادة، لكن لها معنى آخر تصب فيه هو مراد الشاعر. فالتعبير الأول كناية عن كثرة الحروب التي يخوضها؛ إذ تقصير الإزار "محمود عند شدة الحرب" [5]. والتعبير الثاني "خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ" كناية عن جده الدائم وتهيئه للشدائد. والتعبير الثالث: "طَلاعُ أَنجُد" كناية عن ركوبه صعاب الأمور، وتقحمه الشدائد.

(1) الهاشمي: ج2، ص 783، الكالئ: الحافظ والحامي، يعصرون: يستغلون، انظر هامش 4، ن ص.

(2) انظر: القاموس المحيط، ج2، ص 75، 171.

(3) الهاشمي، ج2، ص 784، مظهرًا: معانًا، من قولهم: أظهره الله عليه أي أعانه، انظر هامش 3 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 592، كميش إزار: قصيره أو محسره، العزاء: الأمر الشديد، أنجد: جمع نجد، وهو ما ارتفع وغلظ من الأرض، أو الطريق في الجبل. انظر: هامش 5 ن ص.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 592.

ويلاحظ على هذه الكنايات الثلاث المتتابعة تجانسها من جهة التركيب النحوي؛ إذ هي جميعًا أخبار للمبتدأ المقدر "هو"، ومن جهة الدلالة؛ إذ هي جميعًا تصب في معنى الشجاعة والجرأة، وإن اختلفت صور هذا المعنى وتجلياته الدلالية، ومما يعمق الإحساس بالتجانس في هذه الكنايات حسن تقسيمها على شطري البيت؛ مما يمنحه تجانسًا موسيقيًّا أيضًا.

ويلاحظ أن الصور التي ترسمها الكنايتان الأوليان صور مألوفة في البيئة العربية مستمدة من تقاليد الحرب والنجدة فيها، أما الكناية الثالثة فإن فيها تخييلًا يصور صعاب الأمور وعظائمها أن تدركها قوى الرجال بالأنجد، وهي الأماكن المرتفعة الوعرة المسير. فالواسطة بين المعنيين في هذه الكناية واسطة بيانية أو لزوم بياني، بعكس الواسطة في الأوليين؛ لأنها من اللزوم العرفي. ويلاحظ أخيرًا أنها جميعًا كنايات عن صفة.

ومن الكنايات المفردة عن الصفة أيضًا قول دريد بن الصمة في منتقاته:

- تَراهُ خَميصَ البَطنِ وَالزادُ حاضِرٌ عَتيدٌ وَيَغدو في القَميصِ المُقَدَّدِ[1]

وقوله: "وَيَغدو في القَميصِ المُقَدَّدِ" كناية عن كثرة المحتاجين الذين يتزاحمون عليه لقضاء حاجاتهم، وتخرق القميص من كنايات العرب عن هذا المعنى، وهي من الكنايات البعيدة؛ لأن الانتقال من تخرق القميص إلى الكريم ليس مباشرًا، بل بواسطتين، فالكرم يلزم عنه كثرة المحتاجين المتزاحمين عليه، التي يلزم عنها تجاذبهم إياه، كلهم يريد أن يكون أول من تقضى حاجته. ثم هذا التجاذب ينتج عنه تخرق القميص، وفي هذه الكناية لمح من معنى التواضع وخفض الجناح لهؤلاء العفاة، حتى إنهم يتجاذبونه بحاجاتهم.

جاء في تحرير التحبير لابن أبي الإصبع في تحليله لبيتين لليلى الأخيلة فيها مثل هذه الكناية قوله: "ويحمل تخريق القميص إما على كثرة المطالبين أو على ما قدمناه من الرضا بأدنى العيش"[2].

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 594، والبيت رواية في نسخة كوبريلي، أثبتها الهاشمي بعد هامش3.

(2) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 399.

وبيتا ليلى الأخيلة:

ومُخرّقٌ عَنْهُ القَمِيصُ تَخالُهُ بين البُيُوتِ منَ الحياءِ سَقِيما

=

ج- الكناية المركبة مع المجاز:

وهذه الكنايات يكون موضع الاهتمام فيها ليس المجاز وما فيه من تخييل، رغم تأثيره في قوة المعنى؛ بل معنى المعنى الذي هو مقصود الكناية.

من نماذج هذه الكنايات الكناية المركبة مع الاستعارة، مثل قول دريد بن الصمة في رواية زائدة للبيت:

صَبا ما صَبا حَتّى عَلا الشَيبُ رَأسَهُ   فَلَمّا عَلاهُ قالَ لِلباطِلِ ابعُدِ[1]

فقوله: "قالَ لِلباطِلِ: ابعَدِ" كناية عن إقلاعه عن الباطل وانصرافه إلى الجد والرشد. وهذا هو المعنى المراد. لكن الشاعر ساقه سوق الاستعارة بجعل الباطل مخاطبًا عاقلًا يتوجه

=

حتّى إذا رُفَعَ اللّواءُ رَأَيْتَهُ   تَحْتَ اللّواءِ على الجيوش زَعيما

وذكر ص 398 أن البيت يتضمن وصف الممدوح بالصبر على أذى أرباب الحوائج والرضا من العيش بأدنى ملبس وأدنى عيش مع القدرة التي دلت عليها بقولها: حتّى إذا رَفَعَ اللّواءَ ...

وقد أورد د. أبو موسى تحليل قدامة بن جعفر وأبي هلال العسكري وابن رشيق لهذه الكناية في بيت ليلى، وهم جميعًا يرونها كناية عن الجود، واعترض على هذا التحليل بقوله: "وأما الكناية بتخريق القميص عن الجود فإنها ليست كذلك، وكيف يكون جوادًا من تجذبه العفاة فتخرق قميصه لتنتزع منه ما في يده". ويرى أن تخريق القميص كناية عن عظم المناكب – كما أضاف ابن رشيق – وأنه يناسب البيت الذي بعده الذي يشير إلى فروسيته، وأنه أخو حرب وزعيم لواء، وهذا لا يتفرع على وصفه بالكرم، وإنما يتفرع على وصفه بقوة البناء وتمام الخلق. التصوير البياني، ص 395-396.

ومثل هذا الاعتراض أورده ابن أبي الإصبع رواية عن البعض أيضًا: "قالوا: لا يحتاج إلى أن يجذب لقضاء الحوائج حتى ينخرق قميصه إلا متقاعد عن الحوائج". تحرير التحبير، ص 398.

ولست أرى هذا المعنى سائغًا لهذه الكناية، لا في بيت ليلى ولا في بيت دريد؛ لأن تخريق القميص الناتج عن عظم المناكب وقوة البدن لا يكون إلا عن قُلٍّ وضيق، وهو معنى ذم لا مدح، كما أن علاقة البيت الثاني بالبيت الأول عند ليلى ليس هو التفرع عنه؛ بل التقابل معه دلاليًّا؛ إذ المعنى أن هذا الذي تراه مخرق القميص في قضاء حاجات العفاة، سقيمًا من فرط حيائه هو هو الذي تراه قائدًا في الحرب جلدًا في القتال، ونفس هذا التقابل نجده في بيت دريد بين "خميص البطن"، و"الزاد حاضر"، و"عتيد"، و"يغدو في القميص المقدد".

ومن ناحية أخرى، فإن جذب العفاة له – الذي ينتج عنه تخرق قميصه – ليس لانتزاع ما في يده إذ هو يقبضه عنهم؛ بل لكثرتهم وتزاحمهم عليه، وهو معنى معروف مشاهد.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 594، هامش 3.

إليه بالقول. هذا التخييل في الاستعارة صب على الكناية قوة في معناها تؤكد معنى الانصراف الكامل عـن الـلـهو.

ومن الكناية التي داخلتها الاستعارة الكنايات عن الموصوف، وهي طريقة ظاهرة مـن طـرق بنـاء الكنايـة في الجمهرة. وتأتي هذه الكنايات بأوصاف "أخ" و"أب" و"بنو"، وجميعًا تفيد قوة اتصاف المكني عنـه بالـصفة المـضافة إلى هذا الاسم.

من أمثلتها قول طرفة بن العبد في سمطه:

57- رَأَيتُ بَني غَبراءَ لا يُنكِرونَني وَلا أَهلُ هَذاكَ الطِرافِ المُمَدَّدِ[1]

قوله: "بَني غَبراءَ" كناية عن الفقراء والأضياف[2]. وقد داخلت بناءها الاستعارة؛ إذ شبه التصاق هؤلاء الفقراء بالأرض – لفقدانهم ما يفترشونها به ربما – بالتصاق الأبنـاء بـأمهم وتعلقهـم بهـا، فهـم بنوهـا كـما هؤلاء.

ومثله قول مالك بن العجلان في مذهبته:

12- نَحْنُ بَنُو الحَرْبِ حِينَ تَشْتَجِرُ الـ حَرْبُ، إذا ما يَهَابُهَا الكُشُفُ

13- أَبْنَاءُ حَرْبِ الحـُرُوبِ، حرضنا أَبْكَارُها والعوَانُ والشُّرُفُ[3]

فقوله "بنو الحرب" و"أَبْنَاءُ حَرْبِ الحُرُوبِ" كناية عن المقاتلين الـشجعان، أي قومـه. والبنـوة للحـرب ولحرب الحروب في الكنايتين، وهي معنى الاستعارة، وما فيها من تخييل فيهما، تقـوي معنـى الـشجاعة في الكنايتين؛ لأنها تعني ملازمتهم لخوض الحروب، ولعظائم الحروب، ملازمة الأبناء لآبـائهم أو أمهـاتهم؛ مـما أكسبهم حنكة وخبرة زادت من شجاعتهم فيها.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 438، الغبراء: الأرض، الطراف: بناء من أدام، أي من جلد يتخذه المياسير، الممدود: الـذي مـدَّ بالأطنـاب. انظر: هامش 4، 6 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 438. وفي القاموس المحيط، ج2، ص 102: "بنو غبراء: الفقراء أو الغرباء المجتمعون للشراب بلا تعارف".

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 639، أبكار الحروب: أي التي لم تشتعل من قبل، العوان: التي قوتل فيها مرة بعد مرة، الشرف: القديمـة، والعوان: النصف بين المسنة والبكر، والشرف: جمع شارف وهي المسنة. انظر: هامش 3 ن ص.

ومن هذه الكنايات أيضًا قول النابغة الجعدي في مشوبته، واصفًا كيف افتراسُ الذئب الجؤذر ولد القرة الوحشية:

20- فَباتَ يُذَكِّيهِ بِغَيرِ حَدِيدَةٍ أَخُو قَنَصٍ يُمسِي ويُصبحُ مُقفِرا[1]

وقول ذي الرمة في ملحمته واصفا نفسه وقد زاره خيال مي:

27- أخا تَنائِفَ أَغفى عِندَ ساهِمَةٍ بِأَخلَقِ الدَفِّ مِن تَصديرِها جُلَبُ[2]

فالتعبيران: "أَخُو قَنَصٍ" و"أخا تَنائِفَ" كنايتان عن موصوف؛ الأولى عن الذئب والثانية عن الشاعر نفسه، وكلاهما تصور قوة اتصاف المكني عنه بالصفة؛ الأول كثير القنص، والثاني كثير الرحلة في التنائف، أي الصحاري. هذه القوة في الوصف أضفاها التخييل الذي أحدثته الاستعارة في التعبير؛ إذ شبهت ملازمة الذئب لصيده لأنه كثيرًا ما يصيد، وملازمة الشاعر للتنائف لأنه كثيرًا ما يرتحل فيها - بالأخوة التي تقتضي الملازمة بين الأخوين، حتى لا يكادان يفترقان. وموضع الاهتمام في هذه التعبيرات جميعًا ليس البناء الاستعاري للصورة؛ بل معنى المعنى فيها، والذي سبق إلى الذهن من الكناية نفسها، ثم أضافت الاستعارة إليه مزيد قوة وتأكيد.

يلاحظ على نمط الكناية في نصوص الجمهرة ثلاث ملاحظات عامة:

الأولى: ارتباط الكناية، سواء في عناصرها المكونة لها أو في معنى المعنى فيها بالبيئة العربية، بزمانها ومكوناتها المادية والمعنوية - من قيم وأعراف وتقاليد - ومن ثم يحتاج الوصول إلى معنى المعنى فيها "إلى معرفة دقيقة بأحوال القوم وطريقة تصورهم للأشياء"[3]. هذه المعرفة التي هي أداة ضرورية من أدوات الدارس لهذا الشعر العربي القديم، لا تقف عند حد معرفة ما يسمى "بمناسبة القصيدة"

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 777، والقنص محركة: المصيد. انظر: القاموس المحيط، ج2، ص 327،

(2) السابق، ص 947، وأخلق الدف من تصديرها: أي الموضع الأملس الذي ذهب وبره من صدرها، وجلب: بقايا الجرح التي غطتها قشرة غليظة، ومن تصديرها: أي مما يشد على صدرها من سيور ونحوه، والجملة نعت لـ "ساهمة" وهي الناقة الضامرة. انظر: هامش 3 ن ص.

(3) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 396، وانظر: ص 446-447.

على أهميته في بعض القصائد؛ إذ هـو يـضيء أول الطريـق إلى معانيهـا، ولا تقـف عنـد حـد الجانب "المعلوماتي" عن هذه البيئة التي تمثل سياقًا خارجيًّا لهذا الإبداع الشعري؛ بل ينبغي أن تتعمق لتشكل جزءًا من وعي الناقد العربي المعـاصر بهـذا الـسياق في مختلـف مكوناتـه؛ حتى يتسنى له التقاط هذه الوسائط والعلاقات التي تـشج المعـاني في الكنايـة، وغيرهـا مـن الصور البيانية، بوشائج تغمض حتى على بعض النابهين من النقاد. وأرى أن دراسـة تـستقرئ كنايات الشعر العربي محللة مكوناتها البيئية ومعانيها الأول والثواني وطرق الانتقال الـذهني من هذه إلى تلك، سواء أقلت الوسائط بينها أم كثرت، وكيفية التقاط الشعراء للمناسبات بين المعاني الأول والثواني - سوف تسهم في بناء تصور صحيح عن هذه البيئة العربية، بكل ثرائها المادي والمعنوي، وعن واحدة من كيفيات الإبداع لهـذا العقـل العـربي. وعـن هـذه الكيفيـة الأخيرة يمكن الانطلاق مما كتبه البلاغيون والنقاد العرب القدامى عن أنـواع الإشـارة وأنـواع الكناية، من حيث درجة القرب والبعد بين المعنيين، فهـذه التقـسيمات ومـصطلحاتها - مـن تورية وكناية وإيماء ورمز وتلويح ... إلخ - يمكن البناء عليها في بيـان كيفيـة وقـوع الـشعراء على المناسبات بين المعاني[1].

وقد أشار د. أبو موسى إلى أن عبد القاهر "فتح باب النظر في هذه الأحوال الداخليـة [أحـوال المعـاني الأول التي ينتقل الإدراك منها إلى المعاني الثواني]، وكيفية التقاط المعاني من أمثال هذه الأساليب"[2]. وعبـد القاهر لم يستوف القول – بطبيعة الحال – في كـل كنايـات الـشعر العـربي، ولا رصـد كـل كيفيـات انتقـال الذهن من المعاني الأول إلى الثواني؛ بل بقيت هذه المهام ملقاة على عاتق الأجيال التالية، تستكمل ما فـتح هو فيه باب النظر.

(1) انظر هذه التقسيمات والمصطلحات: السكاكي: مفتاح العلوم، ص 224-225، وابن رشيق: العمدة، ج1، ص 302-314.

(2) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني ص 394.

الثانية: باستقراء صور الكناية في نصوص الجمهرة المختارة للتحليل، تبين أن هناك كثيرًا من التعبيرات الحقيقية – غير الكناية – فيها مستويان من المعنى، مستوى أول هو معنى العبارة المذكور، ومستوى ثان غير مذكور. لكن العلاقة بين المعنيين ليست علاقة لزوم، كما في الكناية؛ بل هي علاقة تبعية، كما في الصور الحقيقية. لكن هذه التعبيرات ليست أيضًا صورًا حقيقية؛ لافتقادها عناصر الحركة والتخييل الذي تتميز به الصور الحقيقية.

من نماذج هذه التعبيرات قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

6- فَعَلا فُرُوعُ الأيْهُقَانِ، وَأَطْفَلَتْ بِالجَلْهَتَينِ ظِباؤُها وَنَعَامُهَا

7- والوحشُ سَاكِنَةٌ على أطلائِها عُوذًا، تَأَجُّلُ بالفَضاءِ بِهَامُهَا[1]

فمعنى الأبيات أن ديار محبوبته قد نبتت فيها أشجار الأيهقان، وتكاثرت على جانبي الوادي قرب هذه الديار الظباء والنعام. كما سكنتها البقر والظباء، واطمأنت بها، فسارعت صغارها تسير قطيعًا قطيعًا دون أن يهيجها أحد. فالمعنى التبعي لهذه المعاني هو طول هجران أهل هذه الديار لها، حتى تناسلت بها الوحش وعلت الأشجار.

ومثل الأبيات 57-62 التي وراءها معنى أنه أخو ملذات وبذخ ومتعة، والأبيات من 63-69 التي وراءها معنى شجاعته وحفاظه وقيامه بحماية قومه، والأبيات 73-77 ووراءها معنى كرمه وقت البرد والحاجة[2].

ومن هذه التعبيرات قول قيس بن الخطيم في مذهبته:

33- أَصَابَ صَرِيحَ القَوْمِ غَرْبُ سُيُوفِنَا وَغَادَرْنَ أَبْنَاءَ الإماءِ الحَوَاطِبِ[3]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 350-351. الجلهتان: جانبا الوادي، عوذ: جمع عائذ، وهي التي يعوذ بها صغارها، الإجْل: القطيع، البهام: الصغار، انظر ن ص.

(2) انظر: الهاشمي: السابق، ج1، ص 371-379.

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 652.

فالمعنى وراء هذا المعنى المباشر للبيت هو أنهم أشراف كرام، لا يقتلون إلا الأشراف الكرام.

ومثل قول نابغة بن جعدة في مشوبته يصف فرسه:

36- وكانَ أَمَامَ القَوْمِ مِنْهُمْ طَلِيعةٌ فأوفَى يَفاعًا من بعـيد، فبشّرا

37- ونهْنَهْتُه حَتّى لَبست مُفاضَةً مُضاعَفةً كالنِّهي رِيحَ فأمطرا[1]

فوراء هذه الأوصاف في الفرس معنى حدة بصره وشدة اندفاعه وقوة حماسته لخوض غمار القتال.

ومثلها قول ذي الرمة في ملحمته واصفًا الصائد المتربص بسهامه بحمر الوحش:

55- كَانَتْ إذا وَقعَتْ أَمْثَالُهنّ له فَبَعْضُهُنّ عَنِ الآلاف مُنْشَعِبُ[2]

وراء معنى البيت معنى شدة رمي هذا الصائد وقوة تسديده وإصابته، وأنه لا يخطئ رميته أبدًا.

هذه المعاني الثواني التي تثرى بها التعبيرات الشعرية وراء معانيها المباشرة، وهي تعبيرات حقيقية تشير إلى عدة حقائق:

أ- أن لغة الشعر، حتى في مستوى التعبير الحقيقي لغة متشحة بوشاح الفن، والذي آيته أن يتحرك ذهن المتلقي خطوة أو أكثر بعيدًا عن المعنى المباشر، وأن هذه السمة جوهرية في شعر الجمهرة.

ب- بناء على هذه الحقيقة يمكن رصد التفاوت الفني في اللغة الشعرية، في مستواها التصويري من الأدنى إلى الأعلى على النحو التالي:

التعبيرات الحقيقية – الصورة الحقيقية – التشبيه (ومنه التشبيه التمثيلي) – الكناية –

(1) السابق، ص 780-781. طليعة: [أي المستطلع لقومه]، أوفى: أتى، يفاعًا: الأرض المشرفة أو الجبل، نهنهته: كففته، مفاضة: الدرع الواسعة، النهى: الغدير، ريح: أصابته ريح. انظر: هامش5، ص 780، وهامش 1 ص 781.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2 ص 952.

المجاز المرسل – الاستعارة - التمثيل.

وهذا التراتب في مستويات الفنية يؤكد مبدأ التفاوت الذي ينبثُّ في تضاعيف علم البلاغة، مشكلًا مبدأ من مبادئها العامة.

ج- يمكن القول: إن هذه التعبيرات الحقيقية تمثل النسيج الأول الذي ترسم عليه بقية خطوط الصور البيانية والشعرية بتنويعات ألوانها (طرق بنائها)، ومواضع توزيعاتها، أو – بتعبير آخر – هي الأرضية التي تُقام عليها كل الأبنية التصويرية في النص، سواء الجزئية البيانية أو الكلية الشعرية.

الثالثة: تتشابه بعض الكنايات في معانيها الثواني المرادة، في حين تختلف معانيها الأول نتيجة الاختلاف في طرق الصياغة؛ مما يقتضي تحليل الفروق بين هذه الصور، وبيان أثر فروق الصيغة والسياق في اختلاف المعاني رغم تشابهها في المعنى المراد.

وسوف يأتي تفصيل هذه الفروق في المبحث الثاني من هذا الفصل.

2- خصائص بناء الصور:

تجانس الصور في النص (*):

تتعدد عناصر تجانس الصور في النص الشعري إلى تجانس في نمط الصور وفي طريقة بنائها البياني والنحوي، وفي موقعها من البيت ومن النص، وفي دلالاتها. ويكون التجانس بين الصور في أحد هذه العناصر أو في بعضها مرتبطًا بأصل المعنى في النص؛ ومن ثم يكون تجليًا من تجليات إحكام بناء النص الشعري.

سأكتفي بتحليل تجانس الصور في نموذج واحد هو سمط الأعشى ميمون بن قيس؛

(*) استمددت هذه الفكرة من المراجع التالية:

- سيد قطب: مشاهد القيامة في القرآن، ص 46-47.

- د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، دار جامعة الخرطوم للنشر، 1993.ج1، 2،3، ج3 ص352.

- د. محمد محمد أبو موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية 1408هـ = 1988م، ص 12، 20-21، والتصوير البياني ص54.

للتدليل على هذه الخاصية من خصائص بناء الصور في النص الشعري.

يبلغ عدد أبيات سمط الأعشى مائة بيت، جاء عدد الصور فيها 36 صورة تقريبًا، جاءت متنوعة بين نمط التشبيه (16 صورة في الأبيات: 9 -14-15-25-27 حتى 32-34-39-40-47-49-52-66-77-91-94-96 متنوعة بين التشبيه الصريح والتشبيه الضمني والصورة الشعرية المبنية على التشبيه)، والمجاز (15 صورة في الأبيات: 12-16-18-33، فيه صورتان – 36-38-45-54-65-69، فيه صورتان – 70-71-38، متنوعة بين الاستعارة التصريحية والمكنية والتمثيلية)، والكناية (5 صور في: 44-72-76-79-99). وقد تجانست هذه الصور في معظمها تجانسًا دلاليًّا؛ إذ رفدت معنى القوة والسرعة والاقتدار المقترن بالعدل والرفق، الذي هو أصل المعنى في النص، الذي مدح به الأعشى الأسود بن المنذر؛ ليستعطفه أن يهبه أسرى وسبايا قومه بني سعد بن ضبيعة، الذين استباحهم الأسود مع من استباح من قبيلتي أسد وذبيان[1]. من دلائل هذا التجانس ما يلي:

أ- تجانس دلالة القوة في المشبه به في الصور:

فقد عقدت الصورة البيانية الأولى في النص أول خيط من خيوط التجانس الدلالي مع بقية الصور، وهو قوله؛ واصفًا العوائق التي تقف دون وصوله إلى محبوبته:

9- وَقَليبٍ أَجْنٍ كَأَنَّ مِنَ الريـ ـشِ بِأَرجائِهِ سُقوطُ نِصالِ[2]

فالنصال المتناثرة في أرجاء القليب - والتي شبه بها الريش الذي هو بقايا افتراسات الطيور - هي

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 321، هامش 1.

(2) الهاشمي: السابق، ج1، ص 324. القليب: البئر غير المطوية، أجن: متغير، نصال: سهام. انظر هامش 3 ن ص. وقد جاء تشكيل "سقوط" عند الهاشمي بالفتح؛ باعتباره اسم كأن مؤخرًا، وليس صحيحًا؛ لأن المقصود بالإخبار به في الجملة هو "سقوط نصال"، وهو المشبه به، فلا يكون إلا مضمومًا، أما توجيه "من الريش" فهو أن "من" زائدة و"ريش" مجرور لفظًا منصوب محلًّا؛ إذ المعنى: كأن الريشَ بأرجائه سقوط نصال، فيستقيم المعنى المراد من التشبيه، وقد أورد د. محمود الرضواني في تحقيقه للديوان رواية عن أبي عبيدة برفع "سقوط". انظر: الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل: ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل، تحقيق د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، الطبعة الأولى 2010، ج1 ص100.

نتيجة قتال شديد، كثرت فيها السهام المتساقطة. وهذه إشارة مبكرة في أول النص في فصل دلالي غزلي إلى القوة التي يصف بها الشاعر الأسود بن المنذر؛ ليستعطفه.

ثم تتابع القوة في المشبه به في صورتين تصفان الناقة التي ارتحل عليها الشاعر، وقد اقتربت الدلالة خطوة أخرى في اتجاه مركز الدلالة، وهو مدح الأسود بكل أوصاف القوة:

18- وَعَسيرٍ أَدماءَ حادِرَةِ العَيـ نِ، خَنوفٍ عَيرانَةٍ شِمْلالِ

25- مَرِحَت حُرَّةٌ كَقَنطَرَةِ الرو مِيِّ تَفْري الهَجيرَ بِالإِرقالِ[1]

فالاستعارة التصريحية في "عيرانة" تشبهها بحمار الوحش في سرعته وقوته ونشاطه، ثم زادت الألف والنون على "عيرة"، وهي مؤنث "العيرْ"؛ لتزيد وجه الشبه في الناقة ظهورًا. ثم تشبيهها في البيت التالي بقنطرة الرومي لأن جسورهم معروفة بقوة بنائها وإحكامه.

ثم تقترب الدلالة خطوة أوسع نحو مركز النص بمزيد من الكثافة التصويرية، وبمزيد من التجانس، في الصورة الشعرية المبنية على التشبيه، التي تشبه الناقة بحمار الوحش في مزيد من وجوه الشبه بعد القوة والسرعة. يقول:

27- عَنتَريسٍ تَعدو إذا حُرِّك السَو طُ كَعَدْوِ المُصَلْصِلِ الجَوّالِ

28- لاحَهُ الصَيفُ والطِّرادُ وَإِشفا قٌ عَلى صَعْدَةٍ كَقَوسِ الضَّالِ

29- مُلْمِعٌ، والهُ الفُؤادِ إِلى جَحْـ شٍ فَلاهُ عَنها فَبِئسَ الفالي

30- ذو أَذاةٍ عَلى الخَليطِ، خَبيثُ الـ نَفسِ، يَرمي عَدوَّه بِالنُّسالِ

31- غادَرَ الجَحشَ في الغُبارِ وَعَادا ها حَثيثًا لِصَوَّلَةِ الَادحالِ

32- ذاكَ شَبَّهتُ ناقَتي عَن يَمينِ الرَّ عْنِ بَعدَ الكَلالِ وَالإِعمالِ[2]

---

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 326، 329. العسير: الناقة التي لم يحمل عليها، أدماء: بيضاء، حادرة العين: نظّارة (قوية النظر)، خنوف: تضرب برأسها من النشاط، عيرانة: تشبه العير أي حمار الوحش. انظر ص 326 هامش 7. مرحت: نشطت، حرة: كريمة، قنطرة الرومي: جسر يبنيه الروم، الإرقال: ضرب من السير، تفري: تقطع. انظر: ص 329، هامش 3.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 330-331. عنتريس: الصلبة الشديدة، المصلصل: كثير النهاق وهو صوت يخرجه من جوفه حادًا خفيًا [الديوان، ص 108]. لاحه: أضمره، ص عدة: الأتان شبهها بالصعدة، وهي القناة أو العود،

=

هذه الصورة لحمار الوحش بكل تفاصيلها؛ قوة البدن والحركة والصوت، والإشفاق على الحرم، والقدرة على المغالبة، والحفاظ والرعاية .. ترسم صورة موازية لصورة الأسود بن المنذر، تكتسب ملامح تقترب من الملامح الأولى وتنتسج ببعض خيوطها:

39 – وجـــوادٌ، فأنـــت أجـــودُ مـــن سيـــ ـــلٍ تـــداعى مـــن مُـــسبِلٍ هطَّـــال

40- وشـــجاعٌ فأنـــتَ أشـــجعُ مـــن ليـــ ـــثٍ عزيـــزٍ، ذي كَـــرَّةٍ وصـــيال

44- أنـــتَ خَـــيرٌ مِـــن أَلـــفِ أَلـــفٍ مِـــنَ القَـــو مِ إذا مـــا كَبَـــتْ وُجـــوهُ الرِجـــالِ

45- وَوَفـــاءٌ، إذا أَجَـــرْتَ، فَـــمَا غُـــرَّ تْ حِبَـــالٌ وَصَـــلْتَهَا بِحِبَـــالِ

49- يَهَـــبُ الجِلّـــةَ الجَراجِـــرَ كَالبُـــسـ تـــانِ، تَحْنُـــو لِـــدَرْدَقٍ الأطفـــالِ

65- ربَّ رِفـــدٍ هَرَقْتَـــهُ، ذَلـــكَ اليَـــو مَ، وَأَسْرَى مـــن مَعْـــشَرٍ ضـــلّالِ[1]

66- وَشُـــيُوخٍ حَـــرْبَى بِـــشَطِّ أَرِيـــكٍ وَنِـــساءٍ كَـــأَنَّهُنّ الـــسَّعالي

69- رُبَّ حَـــيٍ سَـــقَيْتَهُم جُـــرَعَ المَـــوْ ت وحـــيٍ سَـــقَيْتَهمْ بِـــسِجالِ

=

العود الضال: السدر البري، ملمع: أشرق ضرعها للحمل، جحش: ولدها، فلاه: فصله وفطمه، الخليط: المخالط، وهو الحمار الذي يدنو منه، النسال: الوبر والشعر المتساقط [لكن المعنى هنا: الضمور وقلة اللحم، جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 58، فخذ ناسلة قليلة اللحم، والمعنى: يُضمر عدوه، وهو الحمار الذي دنا منه، من كثرة عراكه معه، هذا هو الأنسب ليلائم النعوت السابقة عليه في البيت. وإلا كانت رواية الديوان "يرمي مراغه" أنسب، والمراغ حيث يتمرغ إذ يسقط شعره، ويكون ذلك في أشهر الربيع حين يبدأ سمنه. انظر الديوان، ص 110- 111]. عاداها: صرفها وجاراها في العَدْو، الأدحال: أماكن تضيق صدورها وتتسع قعائرها [الديوان، ص 111]، الصولة: الوثبة، الرعن: أنف الجبل، الإعمال: شدة السير. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 330، هامش 1، 2، 3، 4، وص 331، هامش 1، 2.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 333، 335، 338، 339. الكرة: المرة، من الكر وهو الرجوع، الصيال: المواثبة، كبت: سقطت، وتغيرت من الفزع، غرت: كسرت وخدعت [قطعت]، الحبل: العهد والذمة، الجلة: العظام والمسانّ، الجراجر: كثيرة الهدير، والقطعة العظيمة من الإبل والضخام والكرام منها، كالبستان: كنخل البستان، تحنو: تعطف، دردق: الأطفال وصغار الإبل، الرفد: القدح العظيم، ضلال: استضلوا ويئسوا من أنفسهم، حربى: جمع حَريب، وهو المأخوذ ماله، السعالي: الغيلان، السجال: جمع سَجْل، وهو الدلو المليء بالماء. انظر ص 333 هامش 2، 6، 7، وص 335 هامش 1، وص 338 هامش 6، وص 339 هامش 522.

فالعطاء والوفاء والقسط خيوط تقترب في النفس من خيوط الإشفاق والرعاية والحفاظ، والقوة والشجاعة والمغالبة والبطش بالخصوم نساءً ودماءً ومالا، خيوط أشد اقترابًا من خيوط القوة والسرعة ومجالدة المعتدين في الصورة الأولى.

ثم يلاحظ هذا التجانس الخفي بين صورة الأتان الذي أخذ الحمارَ الإشفاقُ عليها من شدة الظمأ والحفاظ عليها من اقتراب حمار آخر، وبين صورة النساء المشبهات بالغيلان من شدة ضرهن وسوء حالهن، وكلتاهما تشير - من طرف خفي - إلى نساء قومه السبايا عند الأسود بن المنذر. ثم يلاحظ التجانس بين وله فؤاد الأتان على ولدها الذي خلفته وراءها في الغبار لتطيع أمر حمارها الوحشي بالإسراع إلى موارد الماء، وبين النوق الضخام التي يهبها الأسود بن المنذر، وهي نوق تعطف على صغارها. وفي كلتا الصورتين استثارة لمعاني الإشفاق على السبايا من بؤس حالهن، ومن حرمانهن من أولادهن.

ب- تجانس أنماط الصور:

يلاحظ على أنماط الصور في النص أنها تكون في مستوى الحقيقة أو بين الحقيقة والمجاز في الغرض الأول، وهو غرض التغزل، بفصوله الدلالية الثلاثة؛ الوقوف على الأطلال (1-5)، ووصف الطريق للمحبوبة (6-9)، ووصف المحبوبة (10-17)، وفي الغرض الأخير وهو وصف أيام الشباب بصبواته (78-83) ورحلات الصيد فيه (84-100)، فقد جاءت الصور على نمط التشبيه بالأداة غالبًا وعلى نمط الكناية (10 صور في الأول و6 صور في الأخير)، في حين جاء غرض الاستعطاف أو المديح وقد اضمحلت فيه أدوات التشبيه (عدا الأبيات 35-49-50-66؛ إذ هي جميعًا صور تشبيهية بالأداة)؛ لترتقى الصور على مدارج البيان من التشبيه البليغ والتشبيه الضمني (في الأبيات 39-40-77)، والكناية (في الأبيات 44-72)، وكلاهما بلا أداة؛ مما يعني تقليص المسافة بين المشبه والمشبه به، إلى الاستعارة، ثم التمثيل في باقي الصور في هذا الغرض؛ مما يعني التكثيف البياني لمعاني هذا الغرض الدلالي.

ج- تجانس البناء النحوي:

يلاحظ على البناء النحوي للصور في النص أنه بناء مقتضب، أي لا يتجاوز الجملة أو بعض الجملة الواحدة، دون أن يمتد إلى ما فوقه لعناصر إطالة مفردة أو جمل، باستثناء 9 صور فقط (الأبيات 38-39-40-45، وهي التي طالت فقط من الصور في غرض المديح، والبيت 94 في وصف سرعة فرس الصيد).

أما بقية الصور فيتراوح تركيبها بين الجملة والجزء من الجملة، مثل الجار والمجرور أو النعت المفرد والمفعول المطلق واللفظ المفرد والمضاف، هذا الاقتضاب في البناء النحوي يتبعه اقتضاب في تشكيل الصورة البيانية، فعلى سبيل المثال: الصورة البيانية في قوله:

38- فَرْعُ مجد يَهْتَزُّ في غُصُنِ المَجْـ   دِ، غَزيرُ النَّدى شديدُ المِحالِ[1]

وهي استعارة مكنية، شبه المجد الممتد في أصل الممدوح بشجرة باسقة لها غصون وفروع، الممدوح فرع من غصن منها. وتشبيه مجد الممدوح بفرع هو أصل الصورة، لكنه زادها بيانًا بالامتداد النحوي بنعت "فرع" بجملة "يهتز في غصن المجد"، وهذا الامتداد النحوي هو الصورة اللفظية لترشيح الاستعارة، التي جعلت الممدوح أوغل في صفة المجد المرادة من الصورة. ومثل هذا الامتداد جاء في الصورة الشعرية التي سبق تحليلها. أما قوله في الاستعارة التمثيلية:

70- وَلَقَدْ شَبَّتِ الحُرُوبُ، فَمَا غُمِّرْ   تَ منها، إذْ قَلَّصَتْ عَنْ حِيالِ[2]

فقد استعار حمل الناقة بعد طول حيالها لاشتداد الحرب وبلوغها عنفوان شرها. وقد جاء هذا المعنى في جملة نحوية واحدة "قلصت عن حيال" في هذا المعنى المقتضب، دون امتداد بالدلالة البيانية لأبعد من هذا.

والنص بعدُ في حاجة إلى رصد مزيد من ألوان التجانس الدلالي والنحوي والبياني بين مكوناته.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 332. المحال: العقوبة والمكر والقوة، انظر هامش 7 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 340. غمرت: وُجدت غمرًا، أي الذي لم يجرب الأمور، قلصت: شمرت، أي لقحت، حيال: من حالت الناقة إذا لم تحمل. انظر هامش 1 ن ص.

وتجدر الإشارة في ختام هذا المبحث إلى أمرين:

الأول: من خصائص بناء الصورة أيضًا ما اتسم به بناء الصور الشعرية الحقيقية والتشبيهية من تضافر بنائها مع بناء الجملة الطويلة، ومع بناء الأغراض والفصول الدلالية في النصوص التي وردت فيها. وسوف يتم تناول هاتين السمتين معًا في مبحث أبنية الدلالات؛ بيانًا لتضافر العناصر الثلاثة معًا، واختصارًا لعدم التكرار.

الثاني: عدم وجود نسق عام لبناء الصور البيانية الجزئية في نصوص الجمهرة، كوجود علاقة مطردة مثلًا بين استخدام نمط معين من أنماط الصور أو نوع معين من أنواعها، وبين دلالة معينة، أو وقوعها في مواقع معينة في النص، أو بنائها بناءً نحويًّا معينًا.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

أ- تتسع حدود "الصورة" إلى أبعد من حدودها التي استقرت عليها في علم البلاغة - أنها التشبيه والمجاز والكناية بمفاهيمها الاصطلاحية المعروفة - لتتناول الصورة الحقيقية، ويلاحظ أن التنظير البلاغي العربي القديم للصورة لم يتناول الصورة الحقيقية، ولم يعلل جماليات التعبير بها، وهذه مسألة ينبغي تنميتها وتطويرها.

ب- تتعدد اعتبارات تصنيف الصور إلى اعتبارين؛ الأول: التصنيف باعتبار المعنى المراد من اللفظ المستعمل - الحقيقة أو المجاز - فتنقسم الصور إلى: التشبيه، وهو المراد بلفظه المعنى الحقيقي، والمجاز، وهو المراد بلفظه المعنى غير المذكور، ثم الكناية التي اختلفوا في تصنيفها هي من الحقيقة أو المجاز.

تنقسم الصور بناء على هذا التصنيف من حيث وجود مستويين للمعنى إلى نوعين: **أولهما:** له مستويان: مستوى أول هو معنى اللفظ المذكور وهو غير مراد، ومستوى آخر وراء هذا المعنى، هو المعنى المراد. هذا النوع يضم: صور المجاز (الاستعارة – الاستعارة التمثيلية – المجاز المرسل) والكناية. والآخر: له مستويان أيضا، لكن الأول منهما معنى أصلي والآخر تبعي، ويكون في: الصورة التشبيهية وفي الصورة الحقيقية. الاعتبار الأخير: التصنيف باعتبار

نوع العلاقة بين عنصري أو عناصر الصورة، وتنقسم أنواع هذه العلاقة إلى ثلاثة: علاقة المشابهة: في التشبيه والاستعارة والتمثيل. علاقة اللزوم: في الكناية. علاقة الملابسة: في المجاز المرسل.

أما الصورة الحقيقية، سواء أكانت في لفظ مفرد أم مركب أم في مشهد أم لوحة، فإنها تفتقد للعلاقة؛ لافتقادها وجود طرفين أو أطراف للصورة، وما يقتضيه ذلك من علاقة؛ لأنها نقل محض، ليس فيه إلحاق ولا إطلاق، ولكن هناك معنى تبعي لمعناها.

ج- نمط الكناية في نصوص الجمهرة يتسم بثلاث سمات:

الأولى: ارتباط الكناية - سواء في عناصرها المكونة لها أو في معنى المعنى فيها - بالبيئة العربية بزمانها ومكوناتها المادية والمعنوية؛ من قيم وأعراف وتقاليد.

الثانية: هناك كثير من التعبيرات الحقيقية – غير الكناية – فيها مستويان من المعنى، مستوى أول هو معنى العبارة المذكور، ومستوى ثان غير مذكور. لكن العلاقة بين المعنيين ليست علاقة لزوم، كما في الكناية؛ بل هي علاقة تبعية، كما في الصور الحقيقية. لكن هذه التعبيرات ليست أيضًا صورًا حقيقية؛ لافتقادها عناصر الحركة والتخييل التي تتميز بها الصور الحقيقية.

هذه المعاني الثواني التي تثرى بها التعبيرات الشعرية وراء معانيها المباشرة، وهي تعبيرات حقيقية تشير إلى عدة حقائق:

- أن لغة الشعر، حتى في مستوى التعبير الحقيقي لغة متشحة بوشاح الفن، والذي آيته أن يتحرك ذهن المتلقي خطوة أو أكثر بعيدًا عن المعنى المباشر، وأن هذه السمة جوهرية في شعر الجمهرة.
- بناء على هذه الحقيقة، يمكن رصد التفاوت الفني في اللغة الشعرية، في مستواها التصويري من الأدنى إلى الأعلى على النحو التالي: التعبيرات الحقيقية – الصورة الحقيقية – التشبيه (ومنه التشبيه التمثيلي) – الكناية – المجاز المرسل – الاستعارة - التمثيل.

وهذا التراتب في مستويات الفنية يؤكد مبدأ التفاوت الذي ينبتُّ في تـضاعيف علـم البلاغـة، مـشكلًا مبدأ من مبادئها العامة.

- يمكن القول: إن هذه التعبيرات الحقيقية تمثل النسيج الأول الذي ترسم عليه بقية خطـوط الـصور البيانية والشعرية بتنويعات ألوانها (طرق بنائهـا) ومواضـع توزيعاتهـا، أو – بتعبـير آخـر – هـي الأرضية التي تُقام عليها كل الأبنية التصويرية في النص، سواء الجزئية البيانية أو الكلية الشعرية.

الثالثة: تشابه بعض الكنايات في معانيها الثواني المرادة، في حين تختلف معانيها الأول؛ نتيجـة الاخـتلاف في طرق الصياغة؛ مما يقتضي تحليل الفروق بين هذه الصور، وبيان أثر فروق الـصيغة والـسياق في اختلاف المعاني، رغم تشابهها في المعنى المراد.

د- تجانس الصور في النص من خـصائص بنـاء الـصور في نـصوص الجمهـرة. وتتعـدد عنـاصر تجـانس الصور في النص الشعري إلى تجانس في نمط الصور، وفي طريقة بنائها البياني والنحوي، وفي موقعها من البيت ومن النص، وفي دلالاتهـا. ويكـون التجـانس بـين الـصور في أحـد هـذه العنـاصر أو في بعضها مرتبطًا بأصل المعنـى في الـنص، ومـن ثـم يكـون تجليًـا مـن تجليـات إحكـام بنـاء الـنص الشعري.

وقد اكتفت الدراسة بتحليل تجانس الصور في نموذج واحـد، هـو سـمط الأعـشى ميمـون بـن قـيس؛ للتدليل على هذه الخاصية من خصائص بناء الصور في النص الشعري. وقـد لاحظـت أن التجـانس في صـور هذا النص يقع في: تجانس دلالة القـوة في المـشبه بـه في الـصور - تجـانس أنمـاط الـصور - تجـانس البنـاء النحوي.

* * *

المبحث الثاني

الفروق بين الصور

يتناول هذا المبحث ثلاث مسائل رئيسة:

1- أصل فكرة الفروق بين الصور: ويستمدها المبحث من:

أ- الأصل الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين.

ب- الأصل الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

2- النماذج التطبيقية:

2-1 الفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد.

2-2 الفروق بين طرق بناء الصور ذات المعنى الواحد داخل النمط الواحد:

أ- الفروق بين تشبيهات غزارة البكاء.

ب- الفروق بين صور الثيران المشبهات بها المتعددة:

1- موضوع الصورة.

2- مقدمات الصراع وذروته ونهايته.

3 - بناء الصورة.

ج- الفروق بين صور الكنايات عن شدة الخوف.

3- حدود تطبيقات الفكرة في الشعر العربي: ويشمل:

أ- فروق طرق البناء والمعنى.

ب- فروق الأنماط التصويرية.

ج - فروق المذاهب التصويرية عند الشعراء.

د- فروق التصوير في العصور الإبداعية.

1- أصل فكرة الفروق بين الصور:

تعددت أنماط الصور، وتنوعت طرق بنائها في نصوص الجمهرة على النحو الذي جاء تفصيله في المبحث الأول من هذا الفصل. وكان هذا التعدد في الأنماط والتنوع في طرق البناء يقع أحيانًا في معان متشابهة أو متقاربة. من هذه المعاني:

سرعة الفرس في الحرب – وصف السراب – الطاعمون من طعام الممدوح أو المفتخر في الشتاء – وصف الطريق الذي سلكه الشاعر في رحلته – وصف الطريق الذي سلكته الظعن الراحلة – وصف الظعن الراحلة – شدة برد ريح الشمال – صوت الرياح – جمال وجه المرأة – حسن نسج الدروع – ارتفاع الفرس – صفة الندامى في مجلس الشراب – شدة الحر – التهديد باقتراب الحرب المهلكة – الكف عن اللهو والهوى – وصف الدمع المنسكب من العين – وصف الميسر والقداح والرقيب.

وتأتي أهمية دراسة الفروق بين الصور التي تناولت معاني متشابهة من كونها تبين فروق طرق البناء؛ ومن ثم الفروق الدلالية الجزئية الناتجة عن فروق البناء، ثم الفروق الدلالية الناتجة عن اختلاف السياقات التي وردت فيها هذه الصور، والتي ترتبط بسياق النص كله وأصل المعنى فيه. وهذه الطرق في بناء الصور وما يترتب عليها من فروق دلالية هي مجال التفاوت، ومضمار السبق بين الشعراء؛ ومن ثم فإن طريقة تحليل الفروق بين الصور تقف عند العناصر التالية:

- فروق الصياغة النحوية أو فروق النظم.
- الدلالة الجزئية وعلاقتها بأصل المعنى.

وتستند هذه الفكرة في تحليل الفروق بين الصور إلى أصلين نظريين:

الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين.

الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

1-1 الأصل الأول: تعريف علم البيان عند البلاغيين:

يعرف الخطيب القزويني علم البيان بقوله: "هو علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"[(1)].

---

(1) عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج3، ص 3-4.

فعناصر التعريف الذي أورده القزويني هي: المعنى الواحد - التعبير عنه بطرق مختلفة – اختلاف هذه الطرق في وضوح الدلالة على هذا المعنى الواحد.

ويشرح الشيخ عبد المتعال الصعيدي اختلاف الطرق في هذا التعريف بقوله: "واختلاف تلك الطرق في ذلك يكون باعتبار قرب المعنى المجازي وبُعده عن المعنى الحقيقي، وباعتبار اختلاف القرينة المنسوبة في دلالتها على المراد. ومن الاختلاف في طرق الدلالة أن يقال في الكناية عن الجود: "مهزول الفصيل، جبان الكلب، كثير الرماد"، وفي إيراده بطريق التشبيه: "وهو كالبحر في السخاء، أو بحر في السخاء، أو بحر" من غير ذكر وجه التشبيه، وفي إيراده بطريق الاستعارة: "رأيت بحرًا في دارنا، رأيت بحرًا طمَّ بإنعامه جميع الأنام"[(1)].

ويمكن إيجاز اعتبارات الاختلاف في هذه الطرق التي أوردها الشيخ عبد المتعال الصعيدي في ثلاثة اعتبارات:

الأول: قرب المعنى المجازي أو بعده عن المعنى الحقيقي.

الثاني: نوع القرينة الدالة على المعنى المراد.

الثالث: طريقة بناء الصور المتعددة للمعنى الواحد داخل النمط التصويري الواحد من الكناية أو التشبيه أو الاستعارة، وطرق بنائه في أنماط مختلفة.

وهذا الاعتبار الثالث هو الذي تركز عليه الدراسة في بيان الفروق بين الصور ذات المعنى الواحد.

أما مفهوم المعنى الواحد فسيأتي تفصيله في الفكرة التالية. وأما وضوح الدلالة وخفاؤها فليس هو المدخل أو الاعتبار الذي سيقوم عليه تحليل الفروق بين الصور في هذا المبحث [(*)]،

(1) السابق، ن ص.

(*) أورد د. شفيع السيد على مسألة الوضوح والخفاء بين الطرق البيانية أنها ترتبط بعوامل كثيرة متشابكة ومعقدة مثل طبيعة وجه الشبه بين طرفي التشبيه وطبيعة الجهة الجامعة بين طرفي الاستعارة وطبيعة العلاقة بين المعنيين في المجاز المرسل والكناية وترتبط لذلك بثقافة المتلقي، وكلها عناصر محل اختلاف ومن ثم يصعب تصنيف هذه الطرق البيانية باعتبار الوضوح والخفاء تصنيفا مطلقا. انظر: التعبير البياني، ص 12-13. =

وكذلك نوع القرينة الدلالية الدالة على المعنى المراد.

2-1 الأصل الثاني: المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني:

يقدم عبد القاهر الجرجاني تفرقة واضحة بين المعنى وصورة المعنى، في سياق تفنيده أوهام القائلين بأن العبارة أو الجملة هي لفظ ومعنى فقط، وأن مفهوم اللفظ الذي يصفه العلماء بالحسن هو جرس الأصوات والحروف ونطق اللسان .. فالجملة أو العبارة عنده لها ثلاثة عناصر: اللفظ: الذي هو نطق اللسان وجرس الأصوات والحروف. والمعنى: وهو الغرض أو جنس المعنى. وصورة المعنى: وهي خاصيته وهيأته وشكله وصفته، أي طريقة صياغته. فالكرم في عبارة: "جبان الكلب – مهزول الفصيل" هو المعنى، والحروف والأصوات المنطوقة في العبارة هي لفظه، أما صورة المعنى، صورة الكرم فهي جبن الكلب وهزال الفصيل. وهذا العنصر الأخير هو الذي كان يقصده العلماء حين كانوا يرجعون الفضيلة والحسن إلى اللفظ من مثل قولهم: "لفظ متمكن غير قلق ولا ناب"، فهم "جعلوا كالمواضعة فيما بينهم أن يقولوا "اللفظ" وهم يريدون الصورة التي تحدث في المعنى"[1]. وفي موضع آخر يقول: "... لا يعنون بحسن العبارة مجرد اللفظ، ولكن صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى، وشيئًا طريقه على الجملة العقل دون السمع"[2].

=

ورغم صحة الاعتراض إلا أن وقوفا متأنيا وتحليلا تفصيليا لهذه العناصر، كل على حدة، يمكن أن يخرج لنا برؤية أوضح لقضية الوضوح والخفاء في الصور تربطها بثقافة العصر والمتلقين واختلاف كيفيات الاستقبال، متجاوزة مطلب التحديد الدقيق لدرجات الوضوح والخفاء بين الطرق البيانية نفسها إلى اختلاف الوضوح والخفاء بين الصور في استقبال المعاصرين باعتبار ثقافة العصر والمتلقين وأثر ذلك في كيفيات الاستقبال، ويمكن الانتفاع في هذا بكثير من وقفات البلاغيين عند درجات الفنية – طبقا لمبدأ التفاوت الفني الذي سبقت الإشارة إليه – مثل تصنيف الصور إلى بليغ وأقل بلاغة وغير بليغ، بحسب عدد العناصر المحذوفة من التشبيه، وغيرها من أمثال هذه الوقفات والتصنيفات التي يمكن أن تشكل آليات لتحليل الاستقبال المعاصر للصور في الشعر القديم. انظر: الشيخ أحمد الدمنهورى: حلية اللب المصون بشرح الجوهر المكنون، ص 82-83، وانظر في كيفية تشكل الاستقبال المعاصر لصور الشعر العربي القديم: د. أبو موسى: التصوير البياني، ص 173-174.

(1) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 482.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 486، وانظر ص 481، 484، 487.

ويدلل عبد القاهر على هذه الحقيقة - أن العلماء يقصدون باللفظ صورة المعنى – بدليلين:

أولهما: وصفهم اللفظ بأنه يزين المعنى، وأنه حلي له؛ لأنه إذا كان هذا اللفظ دالًا على المعنى، فلا يعقل أن يضيف إلى هذا المعنى صفة لم تكن له وهي الزينة والحلي. يقول عبد القاهر: "لو لم يكن من الدليل على أنهم لم يَنْحَلوا اللفظَ الفضيلةَ وهم يريدونه نفسه، وعلى الحقيقة إلا واحد، وهو وصفهم له بأنه يزين المعنى، وأنه حلي له – لكان فيه الكفاية. وذاك أن الألفاظ دالة على المعاني، وليس الدليل إلا أن يعلمك الشيء على ما يكون عليه. فأما أن يصير الشيء بالدليل، على صفة لم يكن عليها فمما لا يقوم في عقل، ولا يتصور في وهم"[(1)]. مثال ذلك قولنا: "محمد كريم" و"محمد بحر"؛ فدلالة هذه الألفاظ – الأصوات والحروف ونطق اللسان – على معنى كرم محمد لا تزيد المعنى في الجملة الأولى شيئًا عن معنى كرم محمد، أما في الجملة الثانية فإنها زادت المعنى شيئًا لم يكن في الأولى، وهو هذه "الصورة" لكرم محمد. ومن ثم فإن الوصف بأن اللفظ "زان المعنى وكان حليًا له" لا يمكن أن ينصرف إلى الجملة الأولى؛ بل لا يطلق إلا على الجملة الثانية.

والآخر: الأوصاف التي ذكرها العلماء للمعنى المأخوذ حين تحدثوا عن الأخذ والسرقة، مثل "إن من أخذ معنى عاريًا فكساه لفظًا من عنده كان أحق به"[(2)]، و"إنه أخذ المعنى من صاحبه فأحسن وأجاد"، وفي آخر: "أنه أساء وقصّر"[(3)]؛ لأنه محال أن يكون هناك معنى عار عن اللفظ يدل عليه، ومحال أن يجيء أحد بلفظ من عنده لمعنى من المعاني، ومحال إذا أتى به أن يكون أولى به من صاحبه الذي أخذه منه؛ لأنه لم يحدث في المعنى شيئًا يوجب له هذه الأحقية. ومحال أيضًا أن تكون هناك إجادة وإحسان أو إساءة وتقصير في معنى لم يصنع فيه صاحبه شيئًا، ولا أضاف له من عنده فضيلة[(4)].

(1) السابق، ص 482، 483.

(2) السابق، ص 483.

(3) السابق، ص 509.

(4) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 483.

فالمقصود من "اللفظ" في كل هذه النصوص هو صورة المعنى، وليس معنى الألفاظ المباشر.

يبني عبد القاهر على هذا الأصل – التفرقة بين المعنى وصورة المعنى – أصلًا من أصوله النقدية، وهو أن المعنى الواحد إذا عبر عنه بصياغتين مختلفتين في المفردات أو في طريقة التركيب، كان في الحقيقة معنيين لا معنى واحدًا [1]. وكان يرى في تطبيقاته الواعية لهذا الأصل - كما يصفها د. أبو موسى – "أن الصياغة بأحوالها بناء للفكرة بكل شياتها، فإذا انهدمت الصياغة انهدمت معها هيأة الفكرة وذهب شكلها، وأن المعاني في الأدب إنما تتميز بأشكالها وصورها وخواصها، وليس محض الفكرة مما يشغل به الأديب والشاعر"[2].

وإذا كانت "صورة المعنى" عند عبد القاهر هي هيأته وخاصيته وصياغته فإن "المعنى" الذي يقابلها هو المعنى الغفل الساذج أو الغرض أو جنس المعنى، مثل كرم محمد في تعبير مثل "محمد بحر" و"محمد جبان الكلب" و"رأيت بحرا" ... إلخ. وهو مفهوم "المعنى" المقصود في تعريف علم البيان الذي سبق ذكره، وهو "علم يعرف به إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة في وضوح الدلالة عليه"، وإن كان بعض النقاد قد تحفظ على إطلاق كلمة "المعنى" هكذا في التعريف؛ لما تحدثه من لبس وتعارض بين "الوحدة" التي وصف بها "المعنى الواحد"، وبين التعدد في طرق التعبير عن هذا المعنى في الواقع. فالدكتور شفيع السيد يرى أن كلمة "المعنى الواحد" لا بد أن يراد بها "أصل المعنى" أو "الغرض من الكلام"؛ "فهذا ما يسوغ وصفه بالوحدة مع اختلاف الأساليب المعبرة عنه"، ويرى أن هذا الإطلاق لكلمة "المعنى" "فيه كثير من التجني على حساسية الأداء اللغوي والإنكار لخصائصه التعبيرية الدقيقة الفارقة بين أسلوب وأسلوب، والتي يتولد عنها فروق دلالية مهما تكن يسيرة"[3].

والدكتور محمد أبو موسى كذلك يتحفظ عليه بقوله: "إن الطرق المختلفة لا تؤدي إلى معنى

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني: ص 427.

(2) د. أبو موسى: التصوير البياني، ص 430، وانظر: ص 438.

(3) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 11.

واحد، وأنهم حين نصوا على ضرورة أن يكون المعنى واحدًا ليخرج التعدد في المعنى، وأنه ليس مقصودًا، كقولك: رأيت بحرًا ورأيت ليثًا؛ لأنك تريد الكرم والشجاعة، كان عليهم أن ينبهوا إلى أن وحدة المعنى في الطرق المختلفة لا يقبل إلا بتسامح كبير يهدر أهم ما في المعنى من هيأته وصورته وخصائصه، التي هي مقصود الدارس في هذا العلم. نعم يستقيم كلامهم إذا أرادوا بالمعنى الواحد جنسه الذي تدخل فيه الهيئات والأنواع المختلفة، كجنس الخاتم والسوار، من غير مراعاة لما بينها من فروق في الشكل والصورة، وفي هذا ما ترى، وما الذي يبقى لنا من المعاني إذا رجعنا بها إلى هذا الجنس؟!" [1].

وتوجيه فهم "المعنى الواحد" إلى أنه جنس المعنى والغرض ينفي الاعتراضين عليه كليهما، كما ينفي التساؤل الاستنكاري للدكتور أبي موسى "وما الذي سيبقى لنا من المعاني إذا رجعنا بها إلى هذا الجنس؟"؛ لأن الذي سيبقى هو طرق التعبير المختلفة عن المعنى الواحد، وهي عنصر التعريف الأساسي، وقد ذكراه لعلم البيان. وكما قال عبد القاهر مفسرًا قول العلماء: "إن المعنى في هذا هو المعنى في ذاك": "ولكن قالوا ذلك على حسب ما يقوله العقلاء في الشيئين يجمعهما جنس واحد، ثم يفترقان بخواص ومزايا وصفات، كالخاتَم والخاتِم والشَّنْف والسِّوار والسُّوار، وسائر أصناف الحلي التي يجمعها جنس واحد، ثم يكون بينهما الاختلاف الشديد في الصنعة والعمل"[2].

بهذا الأصل النقدي – الصياغتان المختلفتان للمعنى تؤديان معنيين مختلفين – فتح عبد القاهر الباب واسعًا أمام تحليل المعاني المشتركة بين الشعراء، والفروق بين هذه المعاني في صورها وهيآتها وخصائصها مما جاء في "الأخذ والسرقة" في المعاني الشعرية[*]. وقد أورد عددًا كبيرًا من هذه

(1) د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 441.

(2) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 507.

(*) وصف الدكتور محمد أبو موسى هذه المعاني المشتركة التي يتوارد عليها الشعراء، أو التي يرد عليها الشاعر الواحد في شعره أنها "كنز نضع أيدينا عليه"؛ لأن الوعي بالفروق بين الصياغات الشعرية والموازنات بين الشعراء هو الفقه الحقيقي للشعر، جاء ذلك في محاضرته الثالثة عشرة للدراسات العليا بكلية اللغة العربية بجامعة الأزهر الشريف، بتاريخ الاثنين 2009/5/11، وهو كثيرًا ما يقرر هذه الحقيقة في محاضراته وفيما يكتب، ويرى أن الفروق بين هذه المعاني المشتركة ليست فقط في صورة المعنى؛ بل في النمنمات الأسلوبية، كالقصر بإنما وبما وإلا،

=

المعاني في قسمين: الأول منهما ما كان المعنى عند الشاعر غفلًا ساذجًا، وعند الآخر أعمل فيه صاحبه صنعته وخياله، والآخر ما كان في كل منهما صنعة وصورة. وقد وقف بالتحليل عند نموذج واحد من هذه النماذج الكثيرة. وسوف يأتي استخلاص لطريقته في تحليل الفروق بين هذه الصور للمعنى الواحد[1].

2- النماذج التطبيقية:

يتسع القول جدًّا لاستيفاء الفروق بين الصور في النماذج المختارة للتحليل في الجمهرة، سواء أكانت الفروق في الأنماط أم في طرق البناء، فضلًا عن بيان الفروق بين مذاهب شعراء الجمهرة في التصوير، ثم بيان فروق التصوير بين عصر الجاهليين وعصر الإسلاميين حتى بني أمية، وكلاهما خارج عن حدود موضوع هذه الدراسة، على أهميته البالغة في بناء ويؤيعي نقدي معاصر عميق بالشعر العربي في تلك العصور. لذلك سأكتفي بتحليل بعض نماذج للفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد، ونماذج أخرى للفروق بين طرق البناء داخل النمط الواحد لصور ذات معنى واحد.

1-2 الفروق بين أنماط الصور ذات المعنى الواحد:

وتضم: صور المرأة ظبية أو بقرة تتناول ثمار الشجر - صور اشتداد ريح الشمال الباردة - صور قلة الخير المنتظر من الأقربين.

أولا: من نماذج صور المرأة ظبية أو بقرة تتناول ثمار الشجر، قول طرفة بن العبد في سمطه:

6- وَفِي الحَـيِّ أَحْـوى يَـنفُضُ المَـردَ شَـادِنٌ مُظَـاهِرُ سِـمطَي لُؤلُـؤٍ وَزَبَرجَـدِ

=

ومجيء اسم الإشارة بها التنبيه أو بدونها، التي تحدث فروقًا في الدلالة، وبهذه الفروق تميز أمثال امرئ القيس كما يقول؛ لأن عنده سوانح سنحت في خياله، فأومأ إليها بحالة لغوية عبر بها عن هذه المعاني. وانظر له: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، مكتبة وهبة، ط 1، 1426هـ = 2005 م، ص 8-11. و: من أسرار التعبير القرآني، دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، 1416هـ = 1996م، ص 26.

(1) انظر هذه النماذج في: دلائل الإعجاز، ص 484، 486، 489، 510.

ويقول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

35- فَيــا لَيــتَ شِــعري هَــل تَغَــيَّرَتِ الرَّحــا رحــا الحــرب أَم أضــحت بِفَلــجٍ كَـما هِيــا

36- إِذا القـــوم حَلَّوهـــا جَميعًـــا وَأنزلـــوا بِهـــا بَقَـــرًا حُـــمَّ العُيـــونِ سَـــواجِيا

37- رَعَـــينَ وَقَـــد كـــانَ الظَّـــلامُ يُجِنُّهـــا يَـــسُفْنَ الخُزامـــى نورهـــا وَالَاقاحِيـــا[1]

ويقول ذو الرمة في ملحمته:

13- بَرّاقَـــةُ الجيـــدِ وَاللَبّـــاتِ واضِـــحَةٌ كَأَنَّهـــا ظَبيَـــةٌ أَفـــضى بِهـــا لَبَـــبُ

14- بَـــينَ النَهـــارِ وَبَـــينَ اللَيـــلِ مِـــن عَقَـــدٍ عَـــلى جَوانِبِـــهِ الَاســـباطُ وَالهَـــدَبُ[2]

تختلف هذه الصور البيانية الثلاثة ذات المعنى الواحد فيما بينها في عدة فروق، مترتبة على اختلافها في أصل المعنى في النصوص التي وردت فيها: فعند طرفة بن العبد أصل المعنى – كما سبق القول – هو الدفاع عن النفس ضد قيم المجتمع المخالفة لقيمه، وبيان الكمال في قيمه ورؤيته؛ ومن ثم تصوير الكمال في كل عناصر هذه الرؤية، ومنها المحبوبة. أما أصل المعنى في مرثية مالك بن الريب فهو إطافة النفس إطافتها الأخيرة بكل الوجود الذي عرفه؛ شخوصه ومعانيه وقيمه وذكرياته، قبل أن تغمض عيناه إغماضتها الأخيرة. ومن عناصر هذا الوجود النسوة اللاتي حل بهن الجيش موضع (الفلج) في طريق البصرة إلى الكوفة[3]. وأصل

=

رملة فيها نبت، البرير: ثمر الأراك، ترتدي: تتهدل عليها أوراق الشجر. انظر: هامش 1، ص 421، وهامش 1، ص 422.

(1) انظر: السابق، ص 764.

(2) انظر: السابق، ج2، ص 944. براقة: بيضاء، الجيد: العنق، اللبات: جمع لَبَّة، وهي الصدر وما حوله، أفضى: دفع بها إلى الفضاء، اللبب: ما استرق من الرمل، العِقد: جمع عَقِدَة: وهو ما يعقد [يتراكم] من الرمل بعضه على بعض، الهدب: ما تدلى من أغصان الشجر. انظر هامش 5، 6 ن ص.

(3) انظر: الهاشمي: الجمهرة: ج2، ص 764، هامش 2، وفي رواية للبيت: "رحا المثل"، وهو موضع بفلج كما ذكر

=

المعنى في قصيدة ذي الرمة هو التشبيب بمـي، والتـشوق الغالـب لرؤيتهـا. هـذا الأصـل تـدور حولـه كـل دلالات القصيدة وأقسامها الكبرى، من مفتتحها الذي يصف دمعـه الغزيـر شـوقًا إليهـا، إلى وصـف أطـلال ديارها، ثم وصف ملامح جمالها، ثم خيالها الزائر، ثم وصف سرعة ناقتـه التـي يرحـل إليهـا عليهـا، والـذي يشغل الأبيات من 27-126 من القصيدة، أي معظمها.

هذه الفروق في أصل المعنى بين النصوص الثلاثة ترتبت عليها عدة فروق في الدلالات الجزئية، وهي:

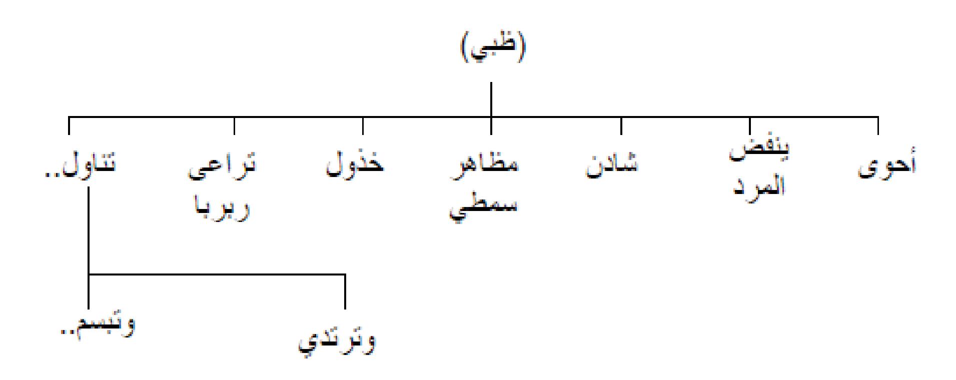
أ- الصورتان عند طرفة بن العبد ومالك بن الريب بنيتا على الاستعارة، وعند ذي الرمة بنيت على التشبيه. أما عند طرفة فقد جاءت الصورة على نمط الاستعارة التي يتحول فيها المشبه عن جنسه إلى جنس آخر، هو جنس المشبه به، فكانت المرأة "ظبية"؛ تحقيقًا للكمال في الصفة الذي صوره طرفـة في كـل عنـاصر قصيدته كما سبق، وأما مالك فقد كانت استعارته البقر للنساء لتحقيق المبالغة في التشبيه، لكن التشبيه الذي تحوم حول المشبه به فيه، وهو "البقر" صورة البقرة المسبوعة التي يخترمها الموت الـذي اخترمـه، وأطاف ببصره صورةَ هؤلاء النسوة في هذه اللحظة، وربما لهذا السبب أيضًا جعل المشبه به هو "البقرة" لا "الظبي"، كما في صورتي طرفة وذي الرمة، الذي لا تحيط به إلا دلالات الجمال دون دلالات الافـتراس والموت. على خلاف صورة ذي الرمة التي بنيت على التشبيه؛ لتوكيد معنـى الـصورة، وهـو بيـاض مـي ونصاعتها، وأنها تشبه الظبية في بياضها ونصاعتها، دون المبالغة في تصوير هذا البياض.

ب- ومن الفروق هذا الاستقصاء لملامح الجمال في حركة الظبي وهيئتـه ونظرتـه وعينيـه وجيده وفمه في صورة طرفة. ومعنى هذه النعوت: أن هذا الظبـي في شـفتيه سـمرة، يمد عنقه لتناول ثمر الأراك، فيسقط عليه ورقه صغير السن، يزين جيده قلادتـان مـن

=

البغدادي، وقوله: "رحا الحرب"، وهو حومته، كما جاء في القاموس المحيط، ج4، ص 335. يرجح المعنى المـذكور أن الجـيش حـل بهذا الموضع، وهو الفلج.

لؤلؤ وزبرجد؛ إحداهما على الأخرى، وهي بقرة منفردة ترعى أولادها بخميلة، تعطو لتطال ما بعد عنها من أغصان الشجر، فتتهدل عليها هذه الأغصان. وقد امتد التركيب النحوي للجملة بعدة نعوت للمنعوت المحذوف "ظبي" على النحو التالي:

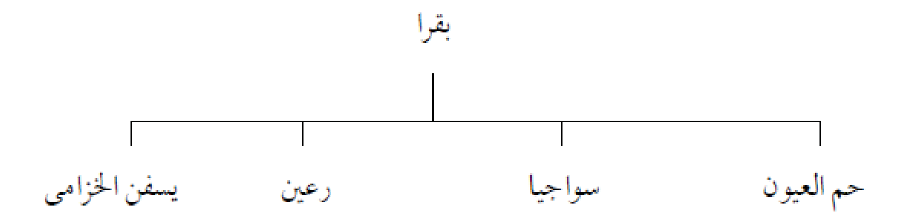


فهذه النعوت السبعة تستقصي ملامح الجمال في هذا الظبي من كافة جوانبه(*). سواء أكانت هذه النعوت تعود على لفظ "الظبي" - كما في النعوت الثلاثة الأولى والثلاثة الأخيرة، ثم المعطوف على النعت الأخير "وترتدي" - أم كانت تعود على ذات المحبوبة، كما في النعت الرابع "مظاهر سمطي ..."، والمعطوف الثاني "وتبسم". ويلاحظ هذا الخروج مرتين عن حيز الاستعارة الدلالي التخييلي بالوصف الحقيقي في "مظاهر سمطي ..."، والذي يبدو متناقضًا مع الاستعارة، وهو تحويل جنس المشبه وإدخاله في جنس المشبه به، ولعل هذه المراوحة بين الخيال والحقيقة للتذكير بأن هذا الظبي هو إنسان بلغ الكمال في الجمال، فيرتفع التناقض ويتسق المعنى بذلك مع أصل المعنى في النص(**).

أما بقر مالك بن الريب فقد جاءت استعارته للنساء وصفًا لملامح ثلاثة من ملامح جمال هؤلاء النسوة، جمال عيونهن السود الفواتر، وجمال أجيادهن، وبيان نعمتهن في جملة امتدت بأربعة نعوت على النحو التالي:

(*) سواء اعتبرت "خذول" نعتًا متعددًا أو مقطوعًا مستأنفًا في جملة هي "خذول".

(**) إلا إذا كان للظبي في الواقع طوق حول عنقه من لون مختلف مثل الحمامة، فيكون النعت "مظاهر سمطي ..." داخلًا في حيز الاستعارة، وهذا يقتضي رؤية ظبي حقيقي من تلك الظباء التي كانت تعمر أرض جزيرة العرب في تلك الأزمان.



لكن يلاحظ على هذه الأوصاف أنها غير متلاحمة في مشهد واحد، كأوصاف طرفة التي غلبت عليها أوصاف الحركة (ينفض – تراعي – تناول – ترتدي)، أما هنا فإن نعتين من النعوت الأربعة خال من هذه الحركة "حم العيون – سواجيا"؛ ليناسب حال السكون المفضي إلى الموت التي كان عليها الشاعر، والتي كانت حال تذكر لصورة أقرب إلى الثبات في ذاكرته، لا حال وصف لصورة حية مفعمة بالحركة والحياة، كما عند طرفة.

ومما يؤكد هذا الفارق في الحالين أن صورة مالك جاءت بالمشبه به صريحًا بشخصه؛ ليمثله أمام عينيه قبل أن تغيبا عن الوجود، أو يغيب عنها هذا الوجود بعناصره الماثلة في ذاكرته، بينما جاءت صورة طرفة بصفات المشبه به دون ذكره – النعت "أحوى" دون منعوته "ظبي" – لتنتقل مباشرة إلى أوصافه الحية المتحركة.

أما صورة ذي الرمة فإنها لا تستقصي أوصاف الجمال في المحبوبة؛ بل تصف ملمحًا واحدًا منه، هو بياض ونصاعة جيدها، فيشبهها بظبية خرجت إلى كثيب مرتفع من الرمل في وقت انصرام النهار ودخول الليل، وقد رعت حتى امتلأت، فبدا لينها وبياضها في هذه الحال وهذا الوقت أفضل ما يكون. هذا الوصف لملمح واحد من ملامح الجمال امتد به تركيب الجملة بنعت واحد للظبية "أفضى بها لبب"، ثم مكملات لهذه الجملة النعت، مقتصرًا على اللون وهيئة الامتلاء والشبع فيها، دون حركتها وهي تعطو الشجر.

وإن كانت هذه الصورة التشبيهية نفسها جاءت في سياق من الوصف المتتبع لملامح جمال المحبوبة، شغلت الأبيات من 11 – 21، بما يتناسب وتشوقه لهذه المحبوبة.

ج- من الفروق بين هذه الصور أيضًا عنصرا الزمان والمكان في كلٍّ، واللذان يمثلان فروقًا في الدلالات بين الصورتين، ففي صورة طرفة الظبي في الحي وفي الخميلة،

مشاهد في حركاته ولفتاته وأرديته، أي في وضح النهار، وفي صورة ذي الرمة الظبية أشرفت على الكثيب "في وقت انصرام آخر النهار ودخول أول الليل، وهذا أحسن ما ترى فيه الأشياء جميعًا من كل شيء"[1]. وهي مشرفة على رمل معقود بعضه على بعض، تدلت على جوانبه أغصان الشجر وأهدابه، وهو "كل ورق لين يعرُضُ ... مثل ورق الطرفاء والأثل والأرطي"[2]. فكلا الصورتين فيه من طيب المكان ووضوح الرؤية وتجلي النهار ما يناسب حال التشبيب والتشوق وبهجة النفس بذلك، أما صورة مالك بن الريب فإنها محاطة بظلال الموت الذي يتسرب إلى عينيه. فالبقر أنزلوا "فلج"؛ حيث كانت رحا حرب تدور، وفي الفعل ما فيه من معنى الاضطرار للمكان لا الاختيار، على عكس ظبية طرفة التي تتحرك بحرية، تنفض وتراعي وتتناول، وعلى عكس ظبية ذي الرمة التي "أفضى بها"، أي خرجت إلى الفضاء الحر الآمن. والبقر ترعى في الظلام وتسوف، أي تشم الخزامى والأقاحي "وقد كان الظلام يجنها"، فأي مرعى وأي نسم وأي جمال وأي نعمة تبهج النفس، وكلها محجوبة بحجب الظلام؟

ثانيًا: من نماذج الفروق بين الأنماط في معنى **صور اشتداد ريح الشمال الباردة:** تمثيل لبيد بن ربيعة واستعارة المسيب بن علس، وكلاهما يصور اشتداد هبوب ريح الشمال الباردة "وكانت العرب تكرهها لبرودتها وذهابها بالغيم والحيا والخصب بزعمهم، وهي عندهم الشامية. ولم تزل العرب تتمادح بالإنفاق والكرم إذا هبت هذه الريح"[3]. يقول لبيد بن ربيعة:

---

(1) الهاشمي: الجمهرة: ج2، ص 944، هامش 6.

(2) السابق، ن ص.

(3) السيد محمود شكرى الآلوسى: بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب، ج3، ص 360.

ويعلل المرزوقي شدة برودة هذه الريح بأنها "تأتي من بلاد الشمس عنها غائبة؛ فهي تبرد من قبل أن تبلغ إلينا، وتمر أيضًا بثلوج كثيرة". انظر: المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت 421هـ): الأزمنة والأمكنة، طبعه وخرج آياته خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ = 1996م، ص 321.

61- وَغَـــداةِ ريـــحٍ قَـــد وَزَعـــتُ وقِـــرَّةٍ إذ أَصـــبَحَت بِيَـــدِ الـــشَمالِ زِمامُهـــا

62- بـــصَبوحِ صـــافِيَةٍ وَجَـــذبِ كَرينَـــةٍ بِمُـــــوَتَّرٍ تَأتالُـــــهُ إِبهامُهـــــا[1]

ويقول المسيب بن علس:

11- وَإِذا الـــــشَمالُ حَـــــدَت قَلائِـــــصَها رَتْكًـــــا فَلَـــــيسَ لِمالِـــــكٍ مِثـــــلُ

12- لِلـــضَيفِ وَالجـــارِ الجنيـــب وَلِلـــ طِفـــــلِ التَريـــــكِ كَأَنَّـــــهُ رَألُ[2]

فالـصورتان البيانيتـان: التمثيـل في "إذ أصـبحت بيـد الـشمال زمامهـا"، والاسـتعارة في التمثيـل "وَإِذا الشَمالُ حَدَت قَلائِصَها رتكا"، تلتقيان في عنصر المشبه، ثم تفترقان في عدة أمور:

أ- فلازم المشبه به في استعارة المسيب حسي مشاهد، وهو الحداء أو السَّوق، ووجه الـشبه أيـضًا مشاهد حسي، وهو قوة الحركة بتأثير قوة الدفع أو السوق، سواء أكانت "القلائـص" بمعناهـا اللغوي، وهو النوق، أم بمعنى مجازي مستعار، وهو الـشدائد. أمـا الاسـتعارة التمثيليـة عنـد لبيد فإن لازم المشبه به وإن كان حسيًّا - وهو اليد المستعارة من الإنسان - فـإن دلالـة هـذه اليد دلالة عقلية، وهي القدرة على التصريف والتحكم في حركة الريح.

ب- وهذا الفارق في طبيعة وجه الشبه في الصورتين يناسب دلالة كل صورة، وأصـل المعنـى الـذي تُستمد منه هذه الدلالة. فأصل المعنى في سمط لبيد هـو عـدم الإبقـاء عـلى خلـة وعلاقـة لا تستقيم له؛ أنفة وكبرياء، ثم تدور دلالات القصيدة عـلى صـور هـذه الأنفـة والكبريـاء وكـرم النفس والمحتد. ومن هذه الصور: تمتعه باللـهو والشراب والقيان، غـير مبـال بـسطوة الـريح وشدة البرد؛ فهو مالك لأمره، قاض مباهجه، يصرف الأحوال ولا تصرفه.

(1) السابق، ج1، ص 372-373. القرة: البرد، وزعت: كففت، الصبوح: شرب الغـداة، الـصافية: الخمـر، الكرينـة: المغنيـة: المـوتر: العـود، تأتاله: تصلحه. انظر: ص 372- 373، وهامش 1، ص 373.

(2) السابق، ج1، ص 550. حدت: أعجلت، الرتك: سير النعام، الجنيب: الغريب، التريك: الذي يخرج من البيض، الرأل: ولد النعام. انظـر: ص 550 وهامش 2، 3 ن ص.

أما صورة المسيب - وهي صورة الحادي الذي يسوق قلائصه مسرعة - فارتباطها بأصل المعنى في النص في معنى الكثرة والوفرة والزيادة والغنى والرفاه، الذي يمتد في عروق القصيدة كلها، في دلالاتها وصورها، ناسجًا غرضها، وهو مدح كرم مالك القشيري. يتجلى هذا العطاء السابغ للممدوح في صيغة الجمع "القلائص"، وهي صيغة يستخدمها الشاعر في كل صور العطاء الواسع للممدوح، التي صورها في عدة صور تشبيهية في النص، وفي هذا التخييل المصاحب لمعنى الاستعارة، وهو أن ريح الشمال تسوق القلائص مسرعة، لا من شدتها وبرودتها فقط؛ بل هي تسوقها للذبح للضيفان وللجيران وللصغار الجياع، وكأنها تعين الممدوح على كرمه، أو كأنها تشاركه هذا الكرم.

ثالثًا: من نماذج صور قلة الخير المنتظر من الأقربين: قول طرفة بن العبد في سمطه، واصفًا محاولته الدائمة التقرب من ابن عمه، ونفور هذا الدائم منه، ولومه الدائم إياه بلا سبب:

77- وَأَيأَسَني مِن كُلِّ خَيرٍ طَلَبتُهُ كَأَنّا وَضَعناهُ إِلى رَسمِ مُلحَدِ[1]

وقال مالك بن العجلان في مذهبته:

5- وما يقال الذي يقال لهم إلا لقوم عقابهم صلف[2]

المعنى في البيتين هو قلة الخير المرجو ممن توجه عليه الخطاب، وهو في بيت طرفة ابن عمه مالك، وفي بيت مالك بن العجلان مواليه من بني الحارث بن الخزرج، وقد جاءت صورتا هذا المعنى مختلفتين في البيتين على النحو التالي:

- نمط الصورة في بيت طرفة هو التشبيه؛ شبه يأسه الكامل من خير ابن عمه مالك، وكان

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 443. الرسم: الحجارة التي على القبر، ملحد ولحد بمعنى واحد. انظر: هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 638. العقاب: بكسر العين: جمع عُقبة: وهي شيء من المرق، يرده مستعير القدر إذا ردها، وبضم العين: من معانيه: مسيل الماء إلى الحوض، والصلف: الطعام القليل النماء والبركة والذي لا طعم له، والإناء الصلف: قليل الأخذ للماء، والسحاب الصلف: كثير الرعد قليل الماء. انظر: القاموس المحيط، ج1، ص 110-111، مادة (ص ل ف)، ج3، ص 168، مادة (ع ق ب).

طرفة قد سأله أن يعينه في طلب إبل معبد أخي طرفة التي ضلت، فلامه مالك أنه أضلها، ثم جاء يبحث عنها [1]، باليأس من الميت الذي وسد لحده، فرجاء الخير والنفع منقطع منه. وقد جاءت الصورة التشبيهية توكيدًا للمعنى في الشطر الأول. وتفهم دلالة الانقطاع الكامل للنفع من كلمة "كل" في الشطر الأول، ومن دلالة الموت الذي يلزم عنه هذا الانقطاع عقلًا وواقعًا في الشطر الثاني.

و"الكمال" في الصفة معنى يسري في أوصال قصيدة طرفة كلها، ناسجًا أصل المعنى فيها، وهو بيان فلسفته "الوجودية"، أو رؤيته للحياة التي تخالف رؤية المجتمع حوله؛ ومن ثم يراها هذا المجتمع خروجًا على قيمه وتقاليده، يستحق طرفة اللوم عليها والإبعاد. في إطار مصادمة رؤيته لرؤية المجتمع يحاول إثبات صحة رؤيته بعرضها في صورة "الكمال" الذي يسم كل عناصر هذه الرؤية؛ بل ويسم كل عناصر الوجود الذي يراه حوله؛ محبوبته وناقته وأخلاقه ولهوه، وعلاقاته بذوي قرباه وقيمه. فكمال الصفة في هذه الصورة متسق مع كماله الإنساني الذي تجسده القصيدة، وهو أصل المعنى فيها.

- أما نمط الصورة في نص مالك بن العجلان فهو من التمثيل، شبه حالة توقع الخير من مواليه بني الحارث بن الخزرج – وكان قد استنصرهم على بني عوف بن عمرو، الذين أبوا أن يعطوه في مولاه بجير الذي قتله سمير من بني عوف بن مالك سوى دية الحليف، وهي نصف الدية، فأبوا نصرته[2]

- ثم خيبة هذا التوقع؛ بقلة المرق المردود في الإناء المستعار، وكان التوقع أن يكون كثيرًا، أو قلة المطر من السحاب كثير الرعود، الواعد بكثير المطر، أو قلة الماء الجائي من المسيل إلى الحوض، وكان المتوقع كثرته، ثم إن هذه الصورة ترتبط بأصل المعنى في النص، وهو تهديد بني عوف بن عمرو بن مالك بالحرب، أو يؤدوا إليه الدية كاملة، وفي سبيل هذا التهديد يستحث بني النجار على نصرته، بعد خذلان بني الحارث له، ويفخر بقومه الذين يأبون هذا الضيم الواقع به. ويلاحظ في هذا الأصل أن الحرب لم تقم بعد؛ فهي ما زالت في طور

(1) انظر: الهاشمي، الجمهرة ج1، ص 443، هامش 2، وهو شرح النحاس للبيت.

(2) انظر: الهاشمي، ج2، ص 637، هامش 1.

التهديد بها، ومواليه لم ينصروه إما لأن رأيه خالف رأيهم، أو لأنهم ضعفوا عن نصرته. فهذه المساحة الممكنة للتراجع عن الحرب – إذا أدوا إليه حقه كاملًا - وهذه المساحة الممكنة من العذر لبني الحارث، برغم ضيق هاتين المساحتين جدًّا، كما يتضح من علو نبرة التهديد لبني عوف، والعتاب القاسي البالغ حد الهجاء لبني الحارث، جعل معنى انقطاع الخير المرجو ليس كاملًا، فما زال شيء من احتمال وجود هذا الخير قائمًا، على خلاف المعنى في صورة طرفة.

2-2 الفروق بين طرق بناء الصور ذات المعنى الواحد داخل النمط الواحد:

وتضم: تشبيهات غزارة دموع العين من البكاء - الثيران المشبهات بها في السرعة - صور الكنايات عن شدة الخوف.

أ- الفروق بين تشبيهات غزارة البكاء:

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته:

1-	عَيْنَاكَ دَمْعُهُما سَرُوبُ	كأنّ شَأنَيْهِما شَعيبُ
2-	واهِيَةٌ أو مَعينٌ مُمعِنٌ	مِن هَضَبَةٍ دونَها لُهُوبُ
3-	أو جَدْوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ	للماءِ مِن بينه سُكوبُ
4-	أو فَلَجٌ مَّا بِبَطنِ وادٍ	للماءِ مِنْ تَحتِهِ قَسيبُ[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460-461.

وقد جاء ترقيم الأبيات فيها 4-5-6-7، ورجحت أن تكون هذه الأبيات هي المطلع، وسوف يأتي تعليل ذلك في مبحث البناء الموسيقي الكلي بالوزن من فصل بناء الموسيقي.

سروب: كثير الجريان، شأنا العين: عرقان في الرأس تجري فيهما الدموع إلى العين، أو مجريا الدمع، الشعيب: القربة: الخَلَق، واهية: بالية، معين: الماء يأتي على وجه الأرض فلا يرده شيء، ممعن: مسرع، لهوب: اللهب، الشق في الجبل، الجدول: النهر الصغير، والفلج كذلك، القسيب: صوت الماء. انظر: هامش 5، 6، ص 460، وهامش 1، 2 ص461.

وقال أبو منصور الثعالبي: "أصغر الأنهار الفلج ثم الجدول أكبر منه قليلا". انظر: فقه اللغة وسر العربية، ج2، ص 484.

ويقول ذو الرمة في ملحمته:

1- مـــا بـــالُ عَينِـــكَ مِنهـــا المـــاءُ يَنْـــسَكِبُ   كَأَنّـــــه مـــــن كُــــلى مَفْرِيّـــــةٍ سَرِبُ

2- وَفَــــــراءَ غَرفيّــــــةٍ أَثْـــــأى خَوَارِزُهَـــــا   مُشَلْــــشِلٌ ضَــــيّعَته بَيْنَهـــا الكُتَـــبُ[1]

هاتان صورتان تشبيهيتان تصوران غزارة دموع العين من البكاء، اختلفتا في طريق البناء على النحو التالي:

1- المشبه ووجه الشبه:

المشبه في صورة عبيد شأنا العين أي مجاري الدمع منها. ووجه الشبه هو أثر كثرة جريان الماء، والدمع في هذه المجاري، وما تركته من أخاديد للدمع عميقة يشبه جريانه منها جريان الماء من جلد المزادة البالية والمعين والجدول والفلج. أما المشبه في صورة ذي الرمة فهو انسكاب دموع العين بغزارة. ووجه الشبه هو غزارة الدمع، وتواصل انسكابه وانهماره.

2 - المشبه به:

جاء عند عبيد متعددًا؛ فقد شغل أربعة أبيات من 44 بيتًا؛ ففيه إلحاح على كثرة ماء عينيه المنهمر من كثرة البكاء. هذا الاستقصاء لكل صور انصباب الماء – على الفروق بين المشبهات بها – يؤكد حضور هذه الصورة التشبيهية عنصرًا أساسيًّا في دلالة القصيدة، وارتباطها بأصل المعنى في النص، وهو بكاء العمر الذي طال، والفقد الذي تتابع للأحباب، وما تقتضيه هذه الحال من نزوع إلى التأمل؛ ومن ثم تقليب المعنى في كافة صوره الممكنة.

وقد جاءت المشبهات بها في الصورة مفردات متعاطفة، منعوتة بنعوت بعضها متعدد، وجاءت هذه النعوت تتميمًا لهذه المشبهات بها من جهة الدلالة على النحو التالي:

المشبه به الأول: المزادة الواهية أو السقاء البالي (شعيب واهية)، وهي منعوتة بنعت

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 942. كُلى: جمع كلية، وهي ثقب المزادة، المفرية: المزادة، سرب [منهمر]، وفراء: جديدة وفيها عظم، غرفية: مدبوغة بالغرف وهو شجر، أثأى: يخرم ما بين الخرزتين فتصير واحدة فيسيل الماء منها، الخوارز: جمع خارزة وهي التي تخيط المزادة، مشلشل: متصل القطر، وهو صفة لـ "سرب"، الكتب: جمع كُتْبة وهي الخرزة [الثقب في موضع الخياطة]. انظر: هامش 1، 2 ن ص.

واحد. ودلالة وهي المزادة تخرقها وانسراب الماء منها باستمرار[1].

المشبه به الثاني: الماء الظاهر الجاري على وجه الأرض (معين ممعن)[2]، وهو منعوت بنعت مفرد لـ (ممعن)، أي مندفع في جريانه. ثم تمم المعنى بنعت مفرد (هضبة)، يؤكد معنى قوة الجريان التي تؤكد بالتالي عمق تأثير هذا الماء على الأرض التي يجري عليها، فالنعت (دونها لهوب)[3]، أي تحتها شقوق وصدع، يندفع فيها الماء المنحدر من الهضبة؛ فهو أسرع له.

المشبه به الثالث: جدول الماء في ظلال نخل. والنعت هنا لـ (نخل)؛ إذ الضمير في (تحته) يعود على النخل لا على (جدول)؛ لأنه لا يقال جدول من تحته ماء، بل فيه ماء. ودلالة النعت (للماء من تحته سكوب) استمرار سريان هذا الماء في الجدول[4].

---

(1) رواية البجاوي لترتيب الأبيات على النحو التالي:

عَيْنَاكَ دَمْعُهُما سَرُوبُ ... كأنّ شَأنَيْهِما شَعيبُ

أو جَدْوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ ... للماءِ تَحتهِ سُكوبُ

واهِيَةٌ ...

انظر: تحقيقه للجمهرة ص 379، والصحيح ما أثبته الهاشمي من ترتيب؛ لأن "واهية" نعت لـ "شعيب" في البيت الأول، أما في رواية البجاوي فليس لها موصوف قبلها، ولا تكون صفة لـ "ظلال"؛ لأنه لا معنى لوصف الظلال بأنها متخرقة.

(2) (ممعن) هي رواية الهاشمي، وهي رواية البجاوي أيضًا، لكن هناك رواية ذكرها الهاشمي – وأشار إلى وجودها البجاوي – جاءت في نسخ جامعة توبنجن وليدن والمتحف البريطاني؛ هي "معينٌ معنٌ" (والتشكيل من عندي ليكون نعتًا لا مضافًا إليه "معينُ معنٍ")، ومن معاني "معن": الإبعاد والمبالغة في الشيء والماء السائل أو الجاري على وجه الأرض، العذب الغزير. انظر: لسان العرب لابن منظور، طبعة صادر، الطبعة الثالثة، 1414هـ = 1994 م، مج 13، ص 409.

وهذه الرواية أرجح؛ لأنها تقيم وزن الشطر على مخلع البسيط "مستفعلن فاعلن متفعل"، وهو وزن القصيدة، أما "ممعن" فهي تخرج الشطر إلى مجزوء البسيط "مستفعلن فاعلن مستفعلن"، وإن كان المعنى في كليهما واحد، وهو الجريان على وجه الأرض.

(3) دون: من الأضداد، تأتي بمعنى أمام ووراء، وفوق وتحت وبمعنى غير. انظر القاموس المحيط، ج4، ص 225، مادة (د و ن).

(4) نقل الهاشمي ص 461 هامش 1 عن التبريزي وشرح الديوان: "الجدول: النهر الصغير، وسكوب: أراد انسكابًا، فلم تُمكنه القافية"، أقول: بل أراد ما قال وهو "سكوب"، وهو مصدر جاء في لسان العرب، طبعة دار المعارف: "وسكب الماء بنفسه سكوبًا وتسكابًا وانسكب بمعنى"، وهو معنى الانصباب. انظر: ج3، ص 2045.

المشبه به الرابع: الفلج الكبير في بطن واد، ثم ينعت الفلج بأن للماء من بينه، أي من بين حافتيه، أو من بين جانبي الوادي؛ إذ يتردد فيها صوت انسياب.

أما صورة ذي الرمة فالمشبه به واحد، وقد شغلت الصورة بيتين من 126 بيتًا هي جملة أبيات النص، ومن ثم لا تمثل غزارة الدمع محورًا دلاليًّا؛ بل هي مدخل إلى إحدى الدلالات الكبرى في النص، وهي وصف المحبوبة، وكانت الصورة عتبة أولى لمدخل النص، وهو وصف ديارها، وهذا المدخل يليه وصف المحبوبة وخيالها. وكانت الصورة – دلاليًّا – معلول هذا المدخل، أي أن وصف المحبوبة وخيالها هو سبب غزارة البكاء.

وقد بُنيت الصورة التشبيهية على المشبه به المفرد، لكنه مفرد ممتد بالنعوت لعنصريه المكونين للمشبه به، المزادة وسرب الماء منها. فالمزادة واسعة مدبوغة بالغرف، واسعة الخُرَز والماء المنسرب منها متصل متفرق بين هذه الخرز الواسعة، وهذا أكثر تدفقًا له.

3- أصل المعنى:

الأصل الذي بنى عليه الشاعر غناءه هو معاناة الانفراد والوحشة والوحدة بعد امتداد العمر به طويلًا، وبعد هلاك الأهل من بني سعد بن ثعلبة. ومن هذا حاله لا يكون حزنه حزن الثائر المفجوع؛ بل شعور المحزون الذي تطاول حزنه فهدأت ثورته، حزن مستكين لكنه ممض. وقد انعكس ذلك الأصل على دلالات الصور الجزئية: فحركة الماء في المشبهات بها – التي تشبه حركة دموعه المنسربة على وجنتيه – حركة هادئة منسابة، تناسب - على غزارتها - حزنه الهادئ الممض. فالماء ينسرب وينزنز من ثقوب المزادة الواهية، والمعين جار على ظاهر الأرض بعد اندفاعه من علٍ، فحركته متدفقة منسابة، والجدول بين ظلال النخل ماؤه منسكب منصب بلا هدير ولا موج، والفلج لمائه المنساب ببطن الوادي صوت دال على تدفقه وغزارته. وربما كان في جرس الأصوات الدالة على حركة الدموع وحركة الماء ما يرسم صورة الحركة الهادئة الظاهر المفعمة الباطن: سروب – واهية – ممعن – سكوب - قسيب.

أما أصل المعنى الذي بنى عليه ذو الرمة قصيدته، فهو تشوقه لمي التي آخى التنائف ترحالًا إليها. ولما كان يشتفي تشوقه إليها بالرحلة تارة وبزيارة خيالها له تارة أخرى، فقد

قصرت صورته التشبيهية لغزارة دمعه عن الامتداد؛ لأن حاله الدافعة للبكاء غير ممتدة، أما عبيد فحاله ممتدة؛ لأن فقده أهله لا يقطعه وُجْد لهم، ولا سأم العمر الذي تطاول يجدده شباب قادم، ومن ثم طالت صورته وتعددت مشابهاته.

ب - الفروق بين صور الثيران المشبهات بها المتعددة:

ثلاثة ثيران وثلاث بقرات وستة حمير ونعامة، يطاردها الصياد أو الصياد وكلابه، هي صور الحيوان الكبرى في نصوص الجمهرة في نماذجها المختارة للتحليل. تصور سرعة الناقة التي يرتحل عليها الشاعر؛ إما لرؤية محبوبته، أو الوقوف على أطلال ديارها، أو خروجًا عن مقام غير كريم، وكانت هذه الحيوانات مشبهات بها غالبًا.

ويطول الكلام جدًّا إذا تناول البحث الفروق بين صور المشبهات بها جميعًا، سواء الفروق بين المشبه به المتعدد في النص الواحد (مثل تشبيه سرعة الناقة بسرعة الحمار الوحشي وأتنه، ثم بسرعة الثور الوحشي، ثم بسرعة النعامة)، أو الفروق بين صور الحيوان الواحد المشبه به في نصين أو أكثر (مثل صورة الحمار الوحشي وأتنه في نصين أو أكثر من النماذج المختارة للتحليل). لذا سيكتفي البحث بالمقارنة بين صور الثيران الثلاث في نصوص عبيد بن الأبرص وأبي ذؤيب الهذلي وذي الرمة، راصدًا الفروق بين هذه الصور الثلاثة في موضوع الصورة، وكيفية الصراع مع الصائد وكلابه، ثم نهاية هذا الصراع، من جهة البناء الدلالي والنحوي والتصويري.

1- موضوع الصورة:

هو الثور الوحشي الشاب الذي اكتمل شبابه وأسنانه، فهو مكتمل القوة وافر النشاط.

لكن المدخل إلى الصور الثلاثة – والذي يحمل أصل المعنى في النص - مختلف، فصورة ثور عبيد بن الأبرص التي جاءت في بيت شعري واحد مدخلها بكاء العمر الذي امتد حتى شهد الشاعر مهلك أهله جميعًا، وإقفار ديارهم. وفي سياق هذه المعاناة للانفراد والوحدة والتوحش يسترجع ذكريات شبابه وفتوته، ومنها قطعه الطرق المخوفة على ناقة سريعة، تشبه في سرعتها جونا "بصفحته ندوب" وثورًا وحشيًّا. وصورة ثور أبي ذؤيب مدخلها سريان سنة اخترام الموت للحياة القوية المفعمة بالنشاط

على كل الأحياء: الحيوان (جون السراة – الثور الوحشي)، والإنسان (مستشعر حلق الحديد مقنع).

وكان مدخل صورة ذي الرمة الشوق لمحبوبته، الدافع لقطع التنائف، مرتحلًا إليها على ناقة قوية سريعة، تشبه في سرعتها وقوة انطلاقها حمارًا وحشيًّا مُسَحّجًا – أي معضضًا - من عانات معقلة - وتشبه ثور الوحش الموشاة أكرعه باللون الأسود.

وقد اختلفت أوصاف الثيران الثلاثة تبعًا لاختلاف هذا المدخل؛ فثور عبيد قلت أوصافه، فهو يرعى نبت الرخامى، وتهب عليه ريح الشمال القوية من كل جانب:

32- أَو شَبَبٌ يَحفِرُ الرُخامَى   تَلُفُّهُ شَمأَلٌ هَبوبُ[1]

فعبيد فصل في أوصاف قوة الناقة البدنية تفصيلًا ما (الأبيات 28-30)، وفصل تفصيلا كاملًا في تصوير صراع العقاب مع الثعلب، التي شبه بها سرعة فرسه (الأبيات 33-44)، وكلاهما معادل لقوته التي ولت وموته المنتظر، في مقابل الاقتضاب في وصف حماره وثوره الوحشيين، اللذين شبه بهما سرعة ناقته. كأن حسه الشعري أهمل عنصر السرعة في الناقة أن يفصل القول فيه؛ لأن امتداد العمر تباطأ به حتى توارى عنصر السرعة في حسه الإنساني، ومن ثم الشعري. وصورة سرعة الفرس المشبهة بالعقاب لا تتناقض مع هذا التفسير؛ لأن الذي فصله منها – كما سبق – عنصر الصراع، مع التركيز على الحركة البطيئة في هذا الصراع.

وأما ثور أبي ذؤيب فإن دلالة الخوف والفزع تشكل أولى عتبات الصورة، وتشكل معجمها الوصفي (أفزته – مروع – شعف الضواري فؤاده – يفزع).

39- وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ   شَبَبٌ أَفَزَّتهُ الكِلابُ مُرَوَّعُ

40- شَعَفَ الكِلابُ الضارِياتُ فُؤادَهُ   فَإِذا يَرى الصُبحَ المُصَدَّقَ يَفزَعُ[2]

حتى الوصف الثاني لهذا الثور المروع - وهو احتماؤه حين المطر والريح الشديدة، ثم رهافة سمعه، وحدة بصره حذرا - لا يخلو من دلالات قريبة من دلالة الخوف والفزع.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 466.

(2) الهاشمي، ج2، ص 691.

41- وَيَعــوذُ بِــالَارطَى إِذا مــا شَــفَّهُ   قَطــرٌ وَراحَتــهُ بَلِيــلٌ زَعــزَعُ

42- يَرمــي بِعَينَيــهِ الغُيــوبَ وَطَرفُــهُ   مُغــضٍ يُــصَدِّقُ طَرفُــهُ مــا يَــسمَعُ[1]

وأما ثور ذي الرمة فإنه يلتقي مع ثور عبيد في رعيه للنبت، ويلتقي مع ثور أبي ذؤيب في احتمائه مـن المطـر الغزير، بلا ريح شمأل تلفه، فتجعل في رعيه للرخامى مشقة كثور عبيد، وبلا ريح زعزع، تجعله يضطرب فزعًا كثور أبي ذؤيب. ثم تختلف الصورة بعد ذلك عن صورتي الثورين الآخرين في كثير من الأوصاف:

فثور ذي الرمة طيب العيش، وافر النعمة، محفوف بالرفاه والجمال في مظهره وفي جوه المحـيط بـه، وفي الظلام العطوف عليه، وفي المطر الدافق عليه، وفي مسكنه الدفيء الآمن المعطر، وكلهـا أوصـاف تـستمد فعاليتها في النص من فعالية الشوق الحافز له على الرحلة لمن يحب:

62- أَذاكَ أَم نَمِـــشٌ بِـــالوَشيِ أَكرُعُـــهُ   مُـــسَفَّعُ الوجـــه غـــادٍ ناشِـــطٌ شَـــبَبُ

63- تَقَـــيَّظَ الرَمـــلَ حَتّـــى هَـــزَّ خِلفَتَـــهُ   تَـــرَوُّحُ الـــبَردِ مـــا في عَيـــشِهِ رَتَـــبُ

64- رَبـــلًا وَأَرطـــى نَفَـــت عَنـــهُ ذَوائِبُـــهُ   كواكـــبَ القَـــيظِ حَتّـــى ماتَـــتِ الـــشُهُبُ

65- أَمـــسى بِـــوَهبينَ مُجتـــازًا لِمَرتَعِـــهِ   مِـــن ذي الفَـــوارِسِ تَـــدعو أَنفَـــهُ الرِّبَـــبُ

66- حَتّـــى إِذا جَعَلَتـــهُ بَـــينَ أَظهُرِهـــا   مِـــن عُجَمـــةِ الرَمـــلِ أَثبـــاجٌ لهـــا خِبَـــب

67- ضَـــمَّ الظَـــلامُ عَـــلى الوَحـــشِيِّ شَـــملَتَهُ   وَرائـــحٌ مِـــن نَـــشاصِ الـــدَلوِ مُنـــسَكِبُ

68- فَبـــاتَ ضَـــيفًا إِلى أَرطـــاةِ مُـــرتَكِمٍ   مِـــنَ الكَثيـــبِ، لهـــا دِفءٌ وَمُحتَجَـــبُ

69- مَـــيلاءَ، مِـــن مَعـــدِنِ الـــصيرانِ قاصِـــيَةٍ   أَبعـــارُهُنَّ عَـــلى أَهـــدافِها كُثَـــبُ

70- وَحائِـــلٍ مِـــن سَـــفيرِ الحَـــولِ جائِلُـــهُ   حَـــولَ الجَـــراثيمِ في أَلوانِـــهِ شَـــهَبُ

---

(1) السابق، ص 692. بليل: باردة تنضح بالماء، راحته: أصابته ريح، الأرطى: شجر، شفه: أصابه، الغيوب: ما غاب عن عينه، طرفه مغـض: له بين كل نظرتين إغضاء، وذلك أقوى لبصره، يصدق طرفه ما يسمع: لا يغفل عما يسمع. انظر: هامش 1، 2 ن ص.

71- كَأَنَّـــــهُ بَيـــــتُ عَطّــــارٍ يُـــــضَمِّنُهُ لَطــــائِمَ المِـــسكِ يَحويهـــا وَتُنتَهَـــبُ(*)

72- كَأَنَّمـــا نَفَـــضَ الاَحـــمالَ ذاوِيَـــة عَـــلى جَوانِبِـــهِ الفِرصـــادُ وَالعِنَـــبُ

73- إِذا اســـتَهَلَّت عَلَيـــهِ غَبيَـــةٌ أَرِجَـــت مَـــرابِضُ العِـــينِ حَتّـــى يَـــأرَجَ الخَـــشَبُ

74- تَجلـــو البَـــوارِقُ عِـــن مُجرَمِّـــزٍ لَهِـــقٍ كَأَنَّـــهُ مُتَقَبّـــي يَلمَـــقٍ عَـــزَبُ

75- وَالـــوَدقُ يَـــستَنُّ عَـــن أَعـــلى طَريقَتِـــهِ حَـــولَ الجُـــمانِ جَـــرى في سِـــلكِهِ الثُقَـــبُ

76- يَغـــشى الكِنـــاسَ بِرَوقَيـــهِ وَيَهدِمُـــهُ مِـــن هائِـــلِ الرَمـــلِ مُنقـــاضٌ وَمُنثعـــبُ

77- إِذا أَرادَ انكِراسًـــا فيـــهِ عَـــنَّ لَـــهُ دونَ الاورومَـــةِ مِـــن أَطنابِهـــا طُنُـــبُ(1)

2- مقدمات الصراع وذروته ونهايته:

لم يحمِّل عبيد صورة ثوره أكبر من دلالتها على السرعة التي شبه بها سرعة ناقته، ومن ثم كان اقتضاب الأوصاف لهذه الدلالة المقتضبة. أما ثورا أبي ذؤيب وذي الرمة فقد حمل

(*) أثبت رواية الديوان لهذا البيت: كأنه ... يضمنه لطائم .. وتنتهب؛ لأنها أنسب للمعنى؛ حيث يعود الضمير على الكناس كما ذكر الهاشمي في هامش 1، ولأن الرواية التي أثبتها الهاشمي في المتن: "كأنها .. تضمنه لطائم .. وينتهب" لا يستقيم معها المعنى. انظر: هامش 1 ص 956.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 954-956. الوشي: النقش، النمش: فيه نقط سود، مسفع: أسود، ناشط: ينتقل من بلد إلى بلد، شبب: قد تمت أسنانه، تقيظ: أقام وقت القيظ، خلفة الرمل: شجيراته، الرتب: الشدة، ربلا وأرطى: نوعان من النبت [وهما بدل من "خلفته" أو من "الرمل"]. ذوائبه: أغصانه وأوراقه، كواكب القيظ: معظمه، الشهب: أراد الحر الشديد، وهبين وذو الفوارس: موضعان، الرِّبب: جمع ربة وهي نبت، عجمة الرمل: معظمه، أثباج: جمع ثبج، وهو ما علا من الرمل، خِبب: طرائق، رائح: السحاب يكون في العشي، نشاص: السحاب المرتفع، ميلاء: أغصانها مائلة على كناسه فهي تستره، معدن الصيران: مكان إقامة جماعات البقر، الواحد: صوار، الأهداف: ما أشرف من الرمل، الكثب: جمع كُثبة وهي الحفنة من الشيء، الحائل: المتغير، سفير الحول: ورق الشجر الذي تكنسه الريح، الجراثيم: ما اجتمع من تراب ورمل إلى أصول الشجر، شهب: بياض من الجفاف، لطائم المسك: البيوت التي باع فيها أو الأوعية التي يحمل فيها، تُنتهب: تباع بسرعة لنفاستها، الفرصاد: التوت، استهل: سقط فأحدث صوتًا، غبية: المطرة الشديدة، مجرمز: منقبض من البرد، لهق: أبيض، متقبي: لابس القباء وهو اليلمق، فارسي وهو ثوب أبيض، عزب: منفرد، المنقاض: ما سال من الرمل، المنثعب: المنقطع، هائل الرمل: الذي لا يتماسك فهو يسيل أو يسقط معه قطعة، عنَّ: عرض، أصل الشجرة، الأطناب: عروق الشجرة، شبهها بأطناب الخيمة وهي الحبال، واحدها طنب. انظر: الهوامش ص 954-957.

الشاعران صورتيهما دلالات تفصيلية، مضافة إلى دلالة السرعة المشبه بها سرعة ناقتيهما؛ لتصب هذه الدلالات جميعًا في دلالة السرعة، وفي أصل المعنى في النص، وبتحليل البناء الدلالي للصورتين نجد أن الفروق الدلالية بين الصورتين تتمثل في الصراع بين الثور والصائد وكلابه، بدايته وذروته ونهايته. ويمكن تفصيل هذه الفروق على النحو التالي:

يقول أبو ذؤيب:

43-	فَغَدا يُشَرِّقُ مَتنَهُ فَبَدت لَهُ	أولى سَوابِقها قَريبًا تُوزَعُ
44-	فانصاع مِن جَزَعٍ وَسَدَّ فُروجَهُ	غُبسٌ ضَوارٍ وافِيانِ وَأَجدَعُ
45-	فَمحا لَها بِمُذَلَّقَينِ كَأَنَّما	بِهِما مِنَ النَضحِ المُجَدَّحِ أَيدَعُ
46-	يَنهَشنَهُ ويذودهن وَيَحتَمي	عَبلُ الشَوى بِالطُرَّتَينِ مُوَلَّعُ
47-	حَتّى إذا انكدرت وَأَقصَدَ عُصبَةً	مِنها وَقامَ شَريدُها يَتَضَرَّعُ
48-	فَكَأَنَّ سَفّودَينِ لَمّا يُقتَرا	عَجِلا لَهُ بِشَواءِ شَربٍ يُنزَعُ
49-	فَبَدا لَهُ رَبُّ الكِلابِ بِكَفِّهِ	بيضٌ رقاق ريشُهُنَّ مُقَزَّعُ
50-	فَرَمى لِيُنقِذَ فَرَّها فأصابه	سَهمٌ فَأَنفَذَ طُرَّتَيهِ المِنزَعُ
51-	فَكَبا كَما يَكبو فِنيقٌ تارِزٌ	بِالخَبتِ إلا أَنَّهُ هُوَ أَبرَعُ[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 692-694. يشرق: يظهره للشمس ليجف، توزع: تزجر، تتجمع كي لا تلقاه فرادى، انصاع: انحرف، فروجه: ما بين قوائمه، غبس: يضرب لونها للغبرة، الضواري: التي تعودت الصيد، وافيات: الوافي: الذي لم تقطع أذنه، الأجدع: المقطوع الأذن. محالها: قصد، مذلقين: قرنين مجددين، النضح: ما تطاير من الدم، المجدح: المحرّك، الأيدع: صبغ أحمر، أو الزعفران، عبل الشوى: غليظ القوائم، الطرتين: خطان في ظهر الثور، مولع: مخطط، انكدرت: انقضت، شريدها: ما بقي منها، يتضرع: يعوي، يتصاغر، السفود: حديدة الشواء، يقترا: يستعملا فهما جديدان، ينزع: أي من السفود، بيض رقاق: نصال مرهفة الشفرات، مقزع: منتوف من كثرة ما رمى بها، طرتاه: جانباه، المنزع: السهم، كبا: عثر، الفينق: الفحل من الإبل، تارز: يابس ميت، الخبت: المطمئن من الأرض، أبرع: أعظم من الثور. انظر: الهوامش ص 692-694.

في الصورة ينتقل التصوير من وصف الخوف المحيط بالثور إلى بداية الصراع مباشرة، فتبدأ الأحداث بالفعل "فغدا يشرق متنه"، أي يجفف ظهره من المطر، فتبدأ بفاء الاستئناف التي تنقل المتلقي مباشرة إلى ميدان الصراع، ثم تتلاحق الأحداث بسرعة، تجسدها الفاء العاطفة للتعقيب (فبدت له – فانصاع – فمحا لها)؛ لكن الشاعر لا يُغفل مع هذه السرعة وصف هذه العناصر المتحركة بسرعة، فقد طالت هذه الجمل الثلاثة المتعاطفات بجملتي حال من الفاعل في الجملتين الأوليين (توزع – وسد فروجَه غُبس ضوار)(*)، وبجملة نعت ثان بعد "مذلقين" أي قرنين محددين (كأنما بهما من النضح المجدح أيدع)، ثم يقطع سياق الأحداث المتلاحقة بالفاء بجملتين مستأنفتين (ينهشه – حتى إذا انكدرت)(*) تصوران ذروة الصراع بين الكلاب والثور، والسجال الدائر بينهما، ينهشنه ويذودهن، ويحتمي بكل عناصر قوته البدنية أن تصرعه هذه الكلاب، ثم تنتهي هذه الجولة بانتصاره وتفرق الكلاب عنه؛ إما قتلًا وإما فرارًا بالجراح الغائرة. لكن الصراع يأخذ فجأة منعطفًا جديدًا، بدخول الصائد رب الكلاب طرفًا فيه؛ لينقذ ما تبقى من كلابه .. في هذا المشهد الأخير من الصراع تتسارع الأحداث مرة أخرى، ويعبر عن هذا التسارع بحرف الفاء التي تُلاحق الأحداث بعضها إثر بعض: (بدا له رب الكلاب – فرمى – فأصابه بسهم – فأنفذ طرتيه المنزع - فكبا)؛ ليصل الصراع إلى خاتمته الفاجعة غير المتوقعة.

أما في صورة ذي الرمة فإن التصوير لا ينتقل مباشرة إلى حدث الصراع بين الثور وبين الكلاب؛ بل يتريث قليلًا ليصف مقدمات الصراع، فيصف ابتداء شعوره بالخوف بسماعه صوتًا خفيًّا، التقطته أذنه الصادقة السمع، وصدقته فطنته الصادقة الحس (البيت 78). لكن

(*) إعرابها حالًا على أن فيها "قد" مقدرة أي: وقد سد ... وتكون دلالة الحال وصول الكلاب بسرعة إليه في الوقت الذي انحرف فيه ليعدو عندما بدت له، أو تكون الجملة معطوفة، وتكون الواو مفيدة للترتيب، ويكون المعنى: فانصاع الثور ثم لحقت به الكلاب، فاقتربت منه حتى سدت فروجه، وهي ما بين يديه ورجليه كما جاء في هامش 4 ص 692، ولعل الأول أنسب لسياق السرعة في الأحداث، وانظر في حذف "قد" مع الماضي الواقع حالًا: مغني اللبيب، ج2، ص 170.

(*) يمكن لجملة "ينهشنه" أن تكون حالًا من الضمير "لها".

هذا الخوف لم يأخذ ابتداء بأقطار نفسه – كثور أبي ذؤيب – بل كان واحدًا من عدة أسباب للقلق وعدم القرار، منها الندى وصوت الريح والمطر، وهذا الخوف الذي لم يتجاوز درجة الوسواس، لكنه مع انبلاج الفجر ازدادت مخاوفه وأحاطت به. ثم مع انتشار أشعة الشمس بدأت هذه المخاوف تتبدد – وكان ثور أبي ذؤيب "إذا يرى الصبح المصدق يفزع" – حتى إنه أخذ يلهو بتناول الجذر؛ مما يعكس شعوره النسبي بالأمن (الأبيات 79-83). ثم يبدأ تحول الأحداث في اتجاه الصراع بظهور الثور على الرمل واضحًا في ضوء الشمس، ومن ثم انطلقت نحوه الكلاب وصائدها (الأبيات 84-88)، ثم يتريث التصوير مرة أخرى عند أوصاف الكلاب وصائدها – وهذا فارق بينها وبين صائد ثور أبي ذؤيب، الذي لم يظهر إلا في اللحظة الأخيرة؛ ليحقق المفاجأة بحسم الصراع لصالحه. وبعد هذه المقدمة تبدأ أحداث الصراع؛ لكنها لا تتسارع وتيرتها كصراع أبي ذؤيب، سوى في فعل واحد فقط اقترن بفاء التعقيب، وهو انصياع الثور عندما هاجمته الكلاب، أي انحرافه وهروبه منها. أما أحداث الصراع حتى وصوله إلى ذروته ونهايته فهي تسير بإيقاع غير متسارع؛ حيث يتوقف الشاعر بالوصف، ليس فقط لأحداث الصراع؛ بل للأبعاد النفسية لأطراف هذا الصراع، وهذا فارق آخر بين الصورتين:

- فهروب الثور من الكلاب وتتبعها له يصاحبه إصرار كل طرف على تحقيق غايته، الثور بالهروب والكلاب باللحاق به (لا يأتلي المطلوب والطلب) (البيت 89).
- والثور بعد أن قطع شوطًا في الهرب أخذته عزة نفسه وكبرياؤه أن يهرب دون مواجهة، فامتلأت نفسه غضبًا فكر راجعًا إلى مهاجميه (الأبيات 90-92).
- وحين انحرف الثور لقتالها أدركت الكلاب أنها تواجه خصمًا لا ضعيفًا في الصراع ولا جبانًا عنه (الأبيات 93، 95).
- وكان الثور في طعنه الكلاب مقبلًا عليها غير مدبر، كأنه يحتسب أجر الإقبال في الجهاد؛ مما يمنحه مزيدًا من القوة في الطعن (البيت 94).
- وحين قضى الثور على الكلاب تركها بين مطعون في وسطه وبين زاهقة روحه، تولى عنها وقد انتشى بنشوة الظفر، ونشط بزهوة الانتصار (الأبيات 98-99).

فهذه النهاية تفترق عن نهاية صراع ثور أبي ذؤيب مع الكلاب، أي أن أحد الطرفين قد

انتصر، فكانت الغلبة لإرادة الحياة على سطوة الموت، أما عند أبي ذؤيب فإن كلا الطرفين قد قهرته سطوة الموت؛ الثور والكلاب.

وهذا هو نص هذه الصورة الشعرية المطولة:

78- وَقَـد تَـوَجَّس رِكـزًا مُقفِـرٌ نَـدُسٌ ... بِنَبـأَةِ الـصَوتِ مـا في سَـمعِهِ كَـذِبُ

79- فَبـاتَ يُـشئِزُهُ ثَـأدٌ، وَيُـسهِرُهُ ... تَـذَاؤبُ الـريحِ وَالوَسـواسُ وَالهِـضَبُ

80- حَتّـى إِذا مـا جَـلا عَـن وَجهِـهِ فَلَـقٌ ... هاديـهِ في أَخرَيـاتِ اللَيـلِ مُنتَـصِبُ

81- أَغبـاشَ لَيـلٍ تِمـامٍ كـانَ طارَقَـهُ ... تَطَخطُـخُ الغَـيمِ، حَتّـى مـا لَـهُ جُـوَبُ

82- غَـدا كَـأَنَّ بِـهِ جِنًّـا تَذاءَبُـهُ ... مِـن كُـلِّ أَقطـارِهِ يَخـشى وَيَرتَقِـبُ

83- حَتّـى إِذا مـا لهـا في الجَـدرِ وَاتَّخَـذَت ... شَـمسُ الـذرُّور شُـعاعًا بَينَهـا طِبَـبُ

84- وَلاحَ أَزهَـرُ معـروفٌ بِنُقبَتِـهِ ... كَأَنَّـهُ حـينَ يَعلـو عـاقِرًا لَهَـبُ

85- هاجَـت لَـهُ جُـوَّعٌ عـوجٌ مُخَـصَّرَةٌ ... شَـوازِبٌ لاحَهـا التقريـبُ والخَبَـبُ

86- جـردٌ مُهَرَّتَـةُ الَاشـداقِ ضـارِيَةٌ ... مِثـلُ الـسَّراحينِ في أَعناقِهـا العَـذَبُ

87- وَمُطعَـمُ الـصَّيدِ، هَبّـالٌ لِبُغيَتِـهِ ... أَلفـى أَبـاهُ لِـذاكَ الكَـسبِ يَكتَـسِبُ

88- مُقَـزَّعٌ، أَطلَـسُ الَاطـمارِ لَـيسَ لَـهُ ... إِلّا الـضَراءَ وإِلّا صَـيدَها نَـشَبُ

89- فَانـصاعَ جانِبَـه الوَحـشِيَّ وَانكَـدَرَت ... يَلحَـبنَ، لا يَـأتَلي المَطلـوبُ وَالطَلَـبُ

90- حَتّـى إِذا دَوَّمَـت فِي الَارضِ راجَعَـهُ ... كِـبرٌ، وَلَـو شـاءَ نَجّـى نَفـسَهُ الهَـرَبُ

91- خِزايَـةً أَدرَكَتـهُ بَعـدَ جَولَتِـهِ ... مِـن جانِـبِ الحَبـلِ، مَخلوطًـا بِهـا الغَـضَبُ

92- فَكَـفَّ مِـن غَربِـهِ وَالغُـضفُ يَـسمَعُها ... خَلـفَ الـسَّبيبِ مِـنَ الإِجهـادِ تَنتَحِـبُ

93- حَتّـى إِذا أدرَكَتـهُ وَهـوَ مُنخَـرِقٌ ... وكـادَ يُمكِنُهـا العُرقـوبُ وَالـذَّنَبُ

94- بَلَـت بِـهِ غَـيرَ طَيّـاشٍ وَلا رَعِـشٍ ... إِذ جُلـنَ في مَعـرَكٍ يُخـشى بِـهِ العَطَـبُ

-95	فَكَـــرَّ يَمـــشُقُ طَعنًـــا في جَواشِـــنِها	كَأَنَّـــهُ الَاجـــرَ في الإِقبـــالِ يَحتَـــسِبُ[*]
-96	فَتـــارَةً يَخِـــضُ الَاعنـــاقَ عَـــن عُـــرُضٍ	وَخـــضًا، وَتُنـــتَظَمُ الَاســـحارُ وَالحُجُـــبُ
-97	يُنحـــي لَهـــا حَـــدَّ مَـــدرِيٍّ يَجـــوفُ بِـــهِ	وَيَـــصرُدُ حـــالًا لَهـــذَمٌ سَـــلِبُ
-98	حَتّـــى إِذا كُـــنَّ مَحجـــوزًا بِنافِـــذَةٍ	وَزاهِقًـــا وَكِـــلا رَوقَيـــهِ مُختَـــضِبُ
-99	وَلّى يَهُـــذُّ انهِزامًـــا وَســـطَها زَعِـــلا	جَـــذلانَ، قَـــد فَرَّجَـــت عَـــن رَوعِـــهِ الكُـــرَبُ
-100	كَأَنَّـــهُ كَوكَـــبٌ في إِثـــرِ عِفرِيَـــةٍ	مُـــسَوَّمٌ في سَـــوادِ اللَيـــلِ مُقتَـــضَبُ
-101	وَهُـــنَّ مِـــن واطِـــئٍ يثنـــي حَوِيَّتِـــهِ	وَناشِجٍ، وَعَواصي الجَـــوفِ تَنشَخِبُ[1]

3 - بناء الصورة:

بنيت صورة ثور عبيد بن الأبرص على التشبيه الصريح المتعدد المشبه به؛ حيث شبه

(*) أثبت رواية الديوان للبيتين 94-95 على هذا الترتيب، وأراه أنسب لبناء الجملة، ومن ثم للمعنى، فتكون جملة "بليت" جواب شرط "حتى إذا أدركته"، وتكون جملة "فكر يمشق" بدلًا أو عطف بيان من "غير طياش ولا رعش"، وتكون جملة "فتارة يخض الأعناق" معطوفة بالفاء التي تفيد التفصيل على جملة "فكر يمشق"، وقد عكس الهاشمي ترتيب البيتين في متن الجمهرة. انظر: ج2، ص 960، وانظر: ديوان ذي الرمة، ج1، ص 105-106.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 957-962. ندس: فطن، يشئزه: يقلقه، الثأد: الندى، الهضب: الدفقات العظيمة من المطر، الهادي: مقدم العنق، الأغباش: بقايا الظلام، طارقه: جعل بعضه على بعض. تطخطخ الغيم: تراكمه، جوب: مفردها جَوبة، وهي الانفراج، الجدر: نبات، الطبب: الطرائق التي تكون للشمس حتى تطلع، مفردها طِبّة، أزهر: أبيض، النقبة: اللون، عاقرا: الرمل المشرف لا نبت فيه، مخصرة: ضامرة، شوازب: يبس، مهرتة الأشداق: واسعتها، السراحين: الذئاب، العذب: بقايا النعال يصنع منها قيودًا لأعناق الكلاب، الضراء: المعتادة الصيد، انصاع: عدل واستمر، الوحشي: الأيمن (وجانبه الإنسي الذي يركب منه البعير ويزمُّ)، انكدرت: انفضت، يلحبن: يذهبن مستقيمات، الحبل: الرمل المستطيل، غربه: حده عدوه، الغضف: الكلاب المسترخية الآذان، السبيب: الذنب، المشق: الطعن الخفيف، الجوشن: الصدر، الوخض: الطعن غير النافذ، الأسحار: الرئات، جمع سحْر، الحجب: جمع حجاب، وهو ما بين الفؤاد وحشوة الجوف، تنتظم: تجمع في نظام، المدرى: القرن، يصرد: ينفذ، اللهذم: الحديد الماضي، السلب: الطويل، محجوزًا: مصابًا في موضع الحجزة وهو وسطه، يهذ: يقطع: الانهزام: الفرار، الزعل: النشاط، عفرية: العفريت وهو الشيطان، معلم: مرسل، مقتضب: مقتطع، واطئ: يمشي على الأرض، الحوية: الأمعاء، ناشج: يطلق صوتًا ضعيفًا، عواصي الجوف: العروق التي لا ينقطع دمها، تنشخب: تسيل. انظر: الهوامش في نفس الصفحات.

سرعة ناقته التي قطع عليها السبيل المخوفة بحمار جون بصفحته ندوب، ثم بثور وحشي يرتعي الرخامى، وتلفه شمأل هبوب. وقد جاء بناء جملة التشبيه "كأنها .. جون .. أو شبب" امتدادًا للجملة المستأنفة في البيت 26 "يا رب ماء صرى وردته"، التي تمتد بعدد من النعوت، الرابع منها مكمل بجملة حال "قطعته ... وصاحبي بادن خبوب"، ثم تمتد جملة الحال بعدة نعوت للخبر المحذوف "ناقة"، جاءت جملة التشبيه ثامن النعوت السبعة لها. معنى هذا أن البناء الدلالي للصورة جاء فرعًا من معنى جزئي، هو أوصاف الناقة، الذي هو جزء من فصل دلالي، هو وصف اجتيازه لطريق مخوفة على ناقة قوية.

وصورة الثور الوحشي الذي صرعته الكلاب وصائدها في مرثية أبي ذؤيب الهذلي لم تبن، من جهة نمط الصورة، على التشبيه؛ بل هي صورة حقيقية شعرية لا بيانية تشبيهية، لكنها تشكلت في بعض عناصرها الدلالية من صور تشبيهية جزئية، جاءت جميعًا لبيان وتوكيد العناصر الدموية في الصورة الكلية للثور وهي: القرنين (أداة قتل الكلاب)، وتضرع الكلب المطعون بقرني الثور (هيأته وقد طعن بالقرنين)، وسقوط الثور صريعًا بسهم الصائد، وكلها تمثل جوهر دلالة الصورة الكلية للثور .. السقوط والدماء والصرع، وكلها معان متعددة لحقيقة واحدة، هي اخترام الموت للحياة مهما كانت قوتها وعنفوانها وتدفقها.

وقد جاء بناء هذه الصورة دلاليًا في شكل فصل دلالي، متوازيًا مع ثلاث صور دلالية، يشكل كل منها فصلًا دلاليًا يحمل نفس الدلالة الكلية، وهي اخترام الموت للحياة، المتجسد في مصرع أبنائه السبعة أو الخمسة معًا بلبن مسموم، بحية ماتت فيه، أو في طاعون بمصر في رواية أخرى [1]. متوازية هذه الصورة مع صورة مصرع الحمار الوحشي وأتنه على يد الصائد بعد نشاط محتفل للحياة، ثم متوازية مع صورة مصرع الفارس المتسلح بكل عناصر القوة والحماية، بادئًا في أول صورة الحمار الوحشي والثور الوحشي والفارس، بجملة تؤكد هذه الدلالة الكلية التي تنتظمها جميعا "والدهر لا يبقى على حدثانه ...". وثلاثتها صور حقيقية تبدأ بهذه الجملة المستأنفة بالواو. ورغم أنها صور حقيقية فإنها تبدو – بسبب هذا الاتساق في

(1) انظر: الهاشمي، ج2، ص 683، هامش 2، والمفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، 1983م، ص 419.

البناء الدلالي والنحوي والتصويري - كأنها مشبهات بها ضمنيًّا، أو كأنها مرايا متجاورة، تعكس صورة واحدة – لكنها ليست متطابقة – لهذه الدلالة الكلية.

أما بناء صورة ثور ذي الرمة، فقد جاءت بطريق التشبيه المتعدد – مثل ثور عبيد – لكنه محذوف الأداة؛ إذ قوله: "أذاك أم نمش" يريد به "أذاك الحمار يشبه ناقتي أم نمش" [1].

فهذه الصورة الشعرية لثور الوحش مبنية على التشبيه، كما أن بناءها الداخلي تشكلت بعض لبناته من الصور البيانية؛ التشبيه والاستعارة، وهي في هذا تختلف عن البناء الداخلي لصورة ثور أبي ذؤيب، الذي اقتصر بناؤه الداخلي على الصور التشبيهية. وربما كان هذا التأنق في الأداء الفني عند ذي الرمة، أو كثافة التصوير البياني عنده مقارنة بصورة أبي ذؤيب؛ مرده إلى أصل المعنى في نصه من جهة، وإلى أوصاف ثوره التي سبقت الإشارة إليها، وهي أنه طيب العيش، وافر النعمة، محفوف بالرفاه والجمال. جاءت الصور التشبيهية في الأبيات: 71-72-74-75-82-84-86-94-100، والاستعارة وهي أقل ورودًا منها في الأبيات 67-68-79-80، وقد جاءت الصور التشبيهية توضيحًا وبيانًا وتأكيدًا للمعنى قبلها، أما الاستعارات فكانت معاني مؤسسة. وسوف يأتي تفصيل هذه الأنواع من طرق الدلالات في الفصل الأخير من هذه الدراسة.

ثم يأتي بناء هذه الصورة متضافرًا مع بنائها النحوي؛ حيث طالت الجملة المقطوعة المستأنفة "أذاك أم نمش" من البيت 62 حتى 101 في جملة تمتد بالنعوت لهذا الثور حتى أحد عشر نعتًا، تتفرع منها نعوت للأرطأة ثم بنعوت للحائل، وهو الورق الجاف حول أصل هذه الأرطأة، ثم لكلاب الصيد، وكلها جمل تقطع سياقاتها بجمل مستأنفة، وبأحوال في بناء نحوي بالغ التشابك.

ويتضافر هذا البناء التصويري النحوي مع البناء الدلالي؛ حيث تشكل هذه الصورة / الجملة فصلًا دلاليًّا ممتدًّا من فصل دلالي أكبر، هو وصف خيال المحبوبة الذي زاره وهو مغف عند ناقته القوية السريعة التي تشبه في سرعتها حمارًا مسحجًا وثورًا وحشيًّا، وذكر نعام في الصورة الشعرية الثالثة في النص. فجاءت الصور الثلاثة فصولًا دلالية مشمولة في هذا الفصل الدلالي الأكبر.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 954، هامش 1.

وقد بُني هذا الفصل الدلالي على سابقه برابط لفظي، هو اسم الإشارة "ذاك"، الذي يشير إلى الحمار الوحشي في الصورة / الفصل الدلالي السابق عليه، بالإضافة إلى الرابط الدلالي الذي يجمعهما.

ويلفت النظر في مجيء صورة الثور الوحشي بعد صورة الحمار الوحشي في النصوص الثلاثة أن الفروق بين الصورتين في كل نص مختلفة عنها في النصين الآخرين، وإن كان يجمعها جميعًا "الإلحاح على معنى معين، وتقليبه على وجوهه المختلفة، فيما يشبه الاستقصاء، بحيث لا تبقى هناك زيادة لمستزيد"[1].

فصورة ثور عبيد جاءت بعد صورة الحمار الوحشي لمزيد من الاستقصاء لمعنى قوة الناقة، ففي الحمار كانت قوة الاحتمال المضمرة في وصفه بأن في عنقه ندوب من كثرة عض الحمير له، ثم جاءت صورة الثور وفيها معنى اكتمال القوة "شبب"، والسعي "يرتعي الرخامى"، والاحتمال "تلفه شمال هبوب".

وصورة ثور أبي ذؤيب المحفوف بالفزع من كل جانب، الذي أصابه سهم الصائد، فخر كالفحل الميت اليابس على الأرض، رغم حسن بلائه في صراعه مع الكلاب ورغم انتصاره عليها، سبقته صورة حمار الوحش، الذي اقتنصته هو وأتنه سهام الصائد أيضًا، لكنه كان محفوفًا بالنشاط والحيوية واللعب والري من الماء العذب. فهذا تقليب لوجه آخر لمعنى اقتناص الموت للحياة، فالثور واحد في مقابل ثلاثة كلاب وصاحبها، فغلبت الكثرة الشجاعة، وفي صورة الحمار وأتنه قبلها كثرة في مقابل صائد واحد بلا كلاب، فغلبت الوحدة الكثرة أيضًا، فغلبة الموت للحياة مهما كانت قوة عناصر الحياة، ومهما كانت أسباب الموت.

ونفس هذا التقليب للمعنى على أكثر من وجه - وفي أكثر من صورة - كان وراء ترتيب مجيء ثور ذي الرمة بعد صورة حماره الوحشي وأتنه، مع زيادة في استقصاء المعنى في صورة الثور، وهو معنى انتصار الحياة على الموت، رغم كل ما يحيط بالحي من بوائق ومواطن هلكة. فحمار ذي الرمة يقود أتنه، ويرتاد لها عيون الماء في نشاط، فلما نجح مسعاه تقصده وإياها الصائد، لكنه أخطأ رميته فنجت بحياتها، فهنا صورة لانتصار الكثرة على الوحدة، على

(1) د. شفيع السيد: التعبير البياني، ص 63.

عكس صورة حمار أبي ذؤيب، ومن ثم انتصار للحياة على الموت، لكنه انتصار بالنجاة والهرب ونتيجة خطأ الرمية، ولذلك جاء المشهد الأخير من الصورة فرارًا متعثرًا من شدة الخوف:

61- يَقَعنَ بِالسَفحِ مِمّا قَد رَأَينَ بِهِ   وَقعًا يَكاد حَصى المَعزاءِ يَلتَهِبُ[1]

فتأتي صورة الثور وجهًا آخر لهذا المعنى؛ إذ هو شجاعة تغلب كثرة، فالثور واحد في مقابل كثرة الكلاب العوج المخصرة، وانتصار للحياة على الموت، لكنه انتصار الكفاح المستبسل الأنِف؛ لذلك جاء المشهد الأخير من الصورة مفعمًا بنشوة الظفر، ومفردات الفرح، وزهو الانتصار.

99- وَلّى يَهُزُّ انهِزامًا وَسطَها زَعِلا جَذلانَ قَد فرجت عَن رُوعِهِ الكُرَبُ[2].

ج- الفروق بين صور الكنايات عن شدة الخوف:

يقول عبيد بن الأبرص في مجمهرته مصورًا خوف الثعلب من اللقوة:

41- يَدِبُّ مِن خوفها دَبيبًا   وَالعَينُ حِملاقُها مَقلوبُ[3]

ويقول الشماخ بن ضرار، مصورًا خوف الحمار الوحشي وأتنه من الصائد حين وردت الماء:

45- نَهِلنَ بِمُدّانٍ مِنَ الليل مَوهِنًا   عَلى عَجَلٍ وَلِلفَريصِ هَزاهِزُ[4]

ويقول ذو الرمة في ملحمته، مصورًا خوف الحمار الوحشي وأتنه أيضًا:

58- فَأَقبَلَ الحُقبُ وَالَاكبادُ ناشِزَةٌ فَوقَ الشَراسيفِ في أَحشائِها تَجِبُ[5]

ويقول قيس بن الخطيم في مذهبته، مصورًا ذعر نساء أعدائهم من شدة نكايتهم فيهم:

(1) الهاشمي: ج2، ص 953.

(2) الهاشمي: ج2، ص 961.

(3) انظر: السابق، ج1، ص 467.

(4) السابق، ج2، ص 835.

(5) السابق، ج2ص 953.

24- صَبَحناهُمُ شَهباءَ يَبرُقُ بَيضُها   تُبِينُ خَلاخيلَ النِساءِ الهَوارِبِ[1]

ويقول الطرماح بن حكيم، مصورًا صبر قومه وثباتهم في الحرب في مقابل خوف الآخرين:

27- إِنَّنا مَعشرٌ شَمائِلُنا الصَبـ   ـرُ إِذا الخَوفُ مالَ بِالَاحفاضِ[2]

فالكنايات الخمسة: والعين حملاقها مقلوب – وللفريص هزاهز – والأكباد ناشزة فوق الشراسيف في أحشائها تجب – تبين خلاخيل النساء الهوارب – إذا الخوف مال بالأحفاض؛ تتفق في المعنى الذي تصوره، ثم بينها بعد ذلك عدة فروق:

– تفترق في السياقات اللغوية والدلالية التي وردت فيها، وفي أصل المعنى الذي تفرعت عنه، ثم يتبع هذين الفرقين فروق أخرى في الصياغة النحوية، وفي مظاهر هذا الخوف، أي مواضع الأمن والخوف الجسدية التي تتجلى عليها هذه المخاوف، وتنوعها بين الظهور والخفاء.

– الكنايات الثلاث الأولى يجمعها الخوف من الصائد، جاءت كناية عبيد: "والعين حملاقها مقلوب" في سياق الحركة المتحسسة المتوجسة الحذرة المراقبة من بعيد، من خلال السبسب الجديب، لحركة اللقوة أو العقاب، فقوة تركيز الثعلب في عينيه المراقبة للعقاب، وقد جاءت صياغتها النحوية جملة اسمية، وقعت حالًا؛ لتناسب الحذر من صدور نأمة تشعر العقاب بها. وقد كانت العين هي الموضع الذي تجلى فيه الخوف بانقلاب حملاقها، وهو جفنها بلونه الأحمر، لون الخوف والدم والموت، وهو عضو ظاهر في الجسد، وترتبط هذه الصورة البطيئة الحركة عبر الصحراء الواسعة، والتي انتهت بالاخترام بالموت؛ بأصل المعنى في النص، وهو امتداد العمر البطيء بعد موت الأحباب وفراغ الديار من أصحابها، امتدادًا نهايته انتظار اخترام الموت للشاعر أيضًا.

(1) السابق، ج2ص 650.

(2) السابق، ج2، ص 993.

- وكناية الشماخ: "وللفريص هزاهز" جاءت أيضًا في سياق الحذر والتوجس والترقب، مثل كناية عبيد، لكنه هنا الحذر المتعجل، الذي لا يحفه الصمت؛ بل تحفه أصوات الضفادع ووقع الأخفاف على الأرض الغليظة التي مرت عليها الأتن وحمارها النبيل، فكانت حركة الخوف أكثر ظهورًا من ثبات حملاق العين المقلوب؛ لأنها حركة ارتجاف الفرائص، وهي اللحمة التي تحت الإبط مما يلي العضد[1]. والتي تجلى فيه الخوف، وهو عضو ظاهر في الجسد أيضًا. وقد جاءت الصياغة النحوية لهذه الكناية جملة حال اسمية أيضًا؛ لتصور ميلها المرتعش إلى صفحة الماء، العجل إلى الانصراف عنه. هذه الصورة من الخوف التي حقق فيها بعض ما يريد من الشرب وإن كان نهلا، والعجلة للخروج من بائقة الهلكة المنتظرة، فيها رشحات من أصل المعنى في النص وهو الحزم عن الإقامة في مكان تسام فيه النفس خطة خسف، وعن الإبقاء على وصل لا تبذل دونه النفس في سبيل من يصل، ومن ثم كان الارتحال السريع المحفوف بالمخاطر حتى الوصول إلى أرض النجاة والأمن.

أما كناية ذي الرمة: "والأكباد ناشزة فوق الشراسيف في أحشائها تجب"، فإن فروقًا ظاهرة بينها وبين الكنايتين السابقتين، فالحقب - وهي الأتن - كانت مترددة بين داعي الخوف، وهو ركز الصائد المتربص الذي سمعته فرابها داعي الرِّي الذي أطباها خرير مائه، فغلبت داعي الحياة على داعي الموت الذي كاد أن يصيبها برمية الصائد، وأتن الشماخ لم تتعرض لهذا الاختيار. ومظهر الخوف عند هذه الحقب كان عضوًا مختفيًّا غير ظاهر من أعضاء الجسد، وهو الأكباد التي كانت تخفق خفقانًا يرفعها فوق الأضلاع من شدة الخوف.

وما أدركته هذه الحقب من الري لم يتجاوز جرعات، لم ترو غلتها، فظلت في عدوها ظامئة، على خلاف أتن الشماخ التي أدركت الري وإن لم تعلّ.

والصياغة النحوية لجملة الكناية مختلفة أيضًا؛ حيث تطول عناصرها، وهي جملة حال اسمية أيضًا بمكملات تفصل موضع هذه الأكباد وحركتها، فهي فوق الشراسيف، تجب، في أحشائها لتخرجها من خفائها داخل أجساد الحقب إلى الظاهر المصور بالكلمات، على عكس

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 835، هامش 3.

الحملاق المقلوب والفرائص المرتعشة الظاهرين.

أما علاقة هذه الصورة بأصل المعنى في النص - وهو الهيام بمي، والتشوق الدائم لرؤيتها - فإن ذلك يتبدى في العضو الذي هو مظهر الخوف في الحقب وهو الأكباد، والذي تتجلى فيه أيضًا حرارة الشوق الذي لا يرتوي، فهي أكباد حَرَّى أبدًا، ظمأ وشوقًا، تجب أبدًا خوفًا ولهفًا، وإذا كانت الحقب قد أصابت نُغَبا أي جرعًا بللت بها هذا الظمأ، فكذلك كانت رؤية ذي الرمة ميًا في الزمن بعد الزمن نغبًا يتبلل بها من حر أشواقه.

- الكنايتان الأخيرتان لقيس بن الخطيم "تبين خلاخيل النساء الهوارب"، والطرماح بن حكيم "إذا الخوف مال بالأحفاض" يجمعهما التعبير عن الخوف وقت الحرب، لا من الصائد كالسابقات. وتختلفان عن الكنايات الثلاثة الأول في صياغتهما النحوية، فهما ليستا أحوالًا؛ بل الأولى نعت ثالث للكتيبة – المقدرة لفظًا – التي صبح بها قوم الشاعر العدو، وجاءت بصيغة الفعل المضارع التي ترسم صورة السيقان الهاربة المنكشفة المحاطة بالخلاخيل المختلط صوتها بجلبة الحرب وضرب الرءوس ووقع القنا المتشاجر. والثانية جملة شرط، لكنها لا تصور حادثًا وقع أو صورة ماثلة؛ بل صورة ذهنية كما تختلفان عنها في مظهر الخوف، فهو يتجلى عند قيس في العنصر الإنساني، وهو انكشاف خلاخيل النساء الهوارب، ويتجلى عند الطرماح في العنصر المادي، وهو ميل الأحفاض عن ظهر الإبل الهاربة بمن عليها، فكان الهرب هو حركة الخوف في هذه الصور، وهي حركة ظاهرة في هذه العناصر، في مقابل اهتزاز الفرائص وارتفاع الأكباد فوق الشراسيف، وانقلاب حملاق العين في الصور السابقة. وعلاقة هاتين الكنايتين بأصل المعنى ظاهرة. ففي كناية قيس يتجلى الفخر بالانتصار والشجاعة في الحروب في أثر ذلك على العنصر النسائي، وهو العنصر الأضعف من بين عناصر الصراع؛ ومن ثم كان الأكثر حياطة في الحروب؛ لشدة هذه الحرم، ومن ثم كان الفخر بانكشاف هذه الحرم وكسر حفاظها من دواعي الفخر في الحروب. وعلاقة الكناية بأصل المعنى في بيت الطرماح قريبة من هذه؛ إذ الأحفاض - وهي أحمال الإبل - غالبًا ما تكون هوادج النساء، فكان ميل الأحفاض المقترب من سقوط من عليها من معاني الفخر المحيطة بالحرم التي يشدد العربي الحفاظ عليها.

3- حدود تطبيقات الفكرة في الشعر العربي:

فى إشارة خصبة إلى منطقة خصبة من مناطق الدرس النقدي البكر أشار عبد القاهر الجرجاني – في سياق نقضه إرجاع الناس الفضيلة والحسن إلى اللفظ دون صورة المعنى – إلى أن هناك كتبًا "وضعها العلماء في اختلاف العبارتين على المعنى الواحد، وفي كلامهم في أخذ الشاعر من الشاعر، وفي أن يقول الشاعر على الجملة في معنى واحد، وفي الأشعار التي دونوها في هذا المعنى" [1]. ورأى أن قلة نظر الناس في هذه الكتب هو الذي أغفلهم عن إدراك حقيقة مناط الحسن والتجويد في الشعر.

بالنظر إلى هذا النص يتبين أن حدود ما ألف فيه العلماء من مواضع ما يلى:

أ- المعنى واحد والعبارتان مختلفتان.

ب- ما أخذه الشاعر من الشاعر، وهو يتسع لكل ما يقع تحت باب "السرقات الشعرية"، وقد فصل البلاغيون في درجات الأخذ وأنواع المأخوذ تفصيلًا دقيقًا، على ما هو معروف في مبحث السرقات الشعرية، والذي يذكره البلاغيون المتأخرون بعد علم البديع.

ج- المعاني المشتركة بين شاعرين. وتختلف عن ما يأخذه شاعر من شاعر في اختلاف الشاعرين في صورة المعنى كليًّا، أما الأخذ فيكون – بحسب تصنيف المأخوذ وطريقة الأخذ المفصلة في باب السرقات الشعرية – فيه درجة ما من الاشتراك في الصياغة، أو في تفاصيل وجزئيات المعنى، وليس المعنى العام المشترك فقط، واختلاف آخر في أن أحد الشاعرين عمد إلى الأخذ من الآخر، بخلاف المعنى المشترك الذي يقع فيه الحافر على الحافر دون عمد للأخذ.

د- الأشعار التي دوَّنها الشعراء في هذا وجمعها العلماء [*].

وقد ذكر الجرجاني كتابين من هذه الكتب، هما: "كتاب الشعر والشعراء" للمرزباني،

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 489.

(*) لم أفهم كيف دخول هذه الأشعار في هذه المواضع من الفروق، هل لأنهم أثبتوا فيها قيمة هذا التشارك في المعاني؟ أم لأنهم ذكروا فيها كيف تشاركوا وأخذوا هذه المعاني؟

و"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني[1].

ويمكن أن يضاف إلى هذه الحدود والمؤلفات إضافات أخرى، توسع دائرتها وتعيد فتح الباب لولوج هذه المناطق البكر من الدراسات النقدية، مفعلة جهد القدماء في التأسيس لهذه الدراسات، ثم بانية أبنية نقدية كثيرة فوق هذا التأسيس، من هذه الإضافات:

أولًا: إعادة قراءة باب "السرقات الشعرية" في ضوء الأصلين السابقين، وموازاة هذه القراءة مع بحث الفروق بين صور المعاني المشتركة بين الشعراء، ثم استخلاص هذه الفروق ووضع قواعد تُنَظِّر لطرق الاختلاف بين صور المعاني، يرفد بها علم البيان العربي. ويشير د. أبو موسى إلى "الآفاق المتسعة التي وراء ذلك من قضايا وموضوعات ودراسات في البحث البلاغي"[2] [*].

ثانيًا: إعادة قراءة كتب المعاني، مثل: كتاب المعاني الكبير لابن قتيبة، وكتاب المعاني لأبي هلال العسكري وأمثالهما في ضوء هذين الأصلين أيضًا، ثم استخلاص قواعد للفروق بين هذه الصور.

ثالثًا: تتبع الكتب التي أشار إليها عبد القاهر الجرجاني في نصه السابق مع كتب "الوساطة" و"الشعر والشعراء " للمرزباني، ومثلها "قراضة الذهب في نقد أشعار العرب" لابن رشيق القيرواني، وكل ما فيه موازنات أدبية بين طرق الشعراء في التعبير الفني، واستخلاص طرق هؤلاء العلماء في بحث الفروق بين صور المعاني؛

(1) انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 489، 509، في المحاضرة الثالثة عشرة للدراسات العليا بتاريخ الاثنين 2009/5/11 أن كتاب "الوساطة" من أكثر الكتب النقدية حساسية للفروق بين صور المعاني؛ لذا يعده كتابًا في فقه صنعة الشعر.

(2) د. محمد أبو موسى: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1998م، ص 104.

(*) ويشير د. محمد أبو موسى إلى جناية تسمية هذا المبحث بـ "السرقات الشعرية" على هذا العلم الشريف؛ لأنها وسمته بوسم غير شريف، فصدت عنه وحالت بين الدارسين وبين الانتفاع بخيره العميم، انظر كتابه: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، ص 103-104، ولعلي أقترح أن يسمى هذا العلم الشريف "علم الفروق البيانية" أو "باب الفروق والنظائر البيانية"؛ فهو اسم دال على موضوعه وعلى منهجه - إن شاء الله.

مما يثري دراستنا النقدية العربية المعاصرة بطرق جديدة للتحليل.

رابعًا: شمول التطبيقات أربعة مستويات [*]:

أ- فروق طرق البناء:

وهي طرق غير محصورة، مثل:

- فروق الصور المتكررة في شعر الشاعر الواحد، مثل صورة سرعة الأتن في ديوان شاعر واحد.
- فروق الكنايات عن معنى واحد عند عدد من الشعراء.
- فروق التشبيهات ذات المشبه الواحد والمشبه به المتعدد في النص الواحد، أو في نصين لشاعرين مختلفين، أو لشعراء مختلفين[1].
- فروق التشبيهات والاستعارات ذات المشبه الواحد والمشبهات بها مختلفة، مثل تشبيه المرأة بالبيضة والبقرة الوحشية والدرة ... إلخ، في نصين لشاعرين أو شعراء مختلفين[2].
- فروق التشبيهات والاستعارات ذات المعنى الواحد والصورة المتعددة عند شعراء مختلفين، مثل تشبيه الدرع المحكمة النسج بصفحة الغدير الذي أصابته الريح.

ب- فروق الأنماط التصويرية:

ويتناول فيه التحليل المعنى الواحد إذا تعاورت عليه أنماط الصور المختلفة، مثل معنى الكرم، حين تأتي صورة المعنى المعبر بها عنه تشبيهًا واستعارة وكناية مثلًا، في شعر الشاعر الواحد، وعند أكثر من شاعر، ويلاحظ أن ميدان البحث هنا يتسع عن طرق البناء، فلا يكون

(*) هذه المستويات الأربعة خاصة هنا بصورة المعنى التي هي صور البيان فقط، دون ما وسعه د. أبو موسى من شموله صور المعنى الناتجة عن علم المعاني.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، ص 9.

(2) السابق، ن ص.

إلا في ديوان كامل لشاعر أو بين أكثر من شاعر.

ج- فروق المذاهب التصويرية عند الشعراء:

وهذا مستوى من بيان الفروق، لا يتم إلا بعد استكمال أو استقراء الصور عند عدد كبير من الشعراء؛ حتى يتسنى استنباط المذهب التصويري للشاعر ولعدة شعراء، وفقًا لتصنيفات مختلفة، وربما كانت فكرة "الطبقات" التي بنى عليها ابن سلام الجمحي كتابه "طبقات فحول الشعراء" لم تكن بعيدة عن هذا الاستخلاص لمذاهب الشعراء، وإن لم تقتصر على جانب بناء الصور البيانية؛ بل شملت عناصر الشعر الأخرى أيضًا، لكنها - على كل حال - كانت تعني التشابه في "مذاهب الشعر ومناهجه"، وإن لم يفسر هو هذه المذاهب – كما يقول الشيخ شاكر – ولا دل على الأساس الذي بنى عليه ما ذهب إليه من تشابه المناهج[1].

د – فروق التصوير في العصور الأدبية المختلفة:

وهذا مستوى لا يتم القيام به إلا بعد مقاربة استيفاء المستويات الثلاثة السابقة. وترصد فيه فروق الصور بين كل عصر والذي يليه، مثل فروق الصور بين العصرين الجاهلي والإسلامي، سواء في طرق البناء أو في أنماط التصوير وغلبة بعضها مثلًا، أو في تميز مذاهب التصوير بين هذه العصور الأدبية المختلفة، وقد أشار د. محمد أبو موسى إلى ضرورة دراسة تطور الفنون البلاغية على ألسنة الشعراء والكتاب وأهل الفصاحة عند الجاهليين ومن بعدهم؛ باعتبار أن هذه الفنون هي جزء من كيان شعري كامل، يشمل نسيج الحياة الحي كله: الأخيلة والأفكار والعواطف والهواجس والنوازع والمعاني والألفاظ والحياة العقلية، بما فيها من بيئة زمانية ومكانية وثقافية ... إلخ؛ لأن كل ذلك يؤدي إلى فروق بين طباق وطباق وجناس وجناس ومقابلة ومقابلة، فضلًا عن التشبيه والمجاز[2] [*].

---

(1) انظر: محمد بن سلام الجمحي (139 – 231هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الذخائر عدد 72، السفر الأول، ص 68-69 من المقدمة.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، ص 11، 18-19.

(*) ولعل إنجاز هذه الدراسات يسهم في إعادة تأريخ أدبنا العربي تأريخًا قائمًا على أساس المذاهب والمناهج الإبداعية لا العصور السياسية، وهي الدعوة التي تكررت كثيرًا عند الدارسين.

وانظر: د. محمد أبو موسى: الشعر الجاهلي .. دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1429هـ = 2008م، ص 20-21.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

- يستند تحليل الفروق بين الصور إلى أصلين نظريين، هما: تعريف علم البيان العربي، وإلى فكرة المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.
- تتنوع مجالات الفروق بين الصور في هذا المبحث إلى الفروق بين أنماط الصور، والفروق بين طرق بناء الصور داخل النمط الواحد مع وحدة المعنى في كل مقارنة.
- تحليل الفروق بين الصور يبرز أثر اختلاف أصل المعنى، وطريقة بناء الصورة نحويًّا وبيانيًّا، وسياق النص في اختلاف الدلالات الفنية بين الصور.
- يتسع ميدان دراسات الفروق بين الصور من النص إلى العصر، بما يسمح بإعادة تأريخ أدبنا العربي ورصد تطوراته وفقًا لمذاهب الشعراء في التصوير.

المبحث الثالث

الصورة والنموذج الإدراكي للشاعر العربي

يضم هذا المبحث العناصر التالية:

1- أهمية النموذج الإدراكي في تحليل الصور.

2- تعريف النموذج الإدراكي والتحليلي.

3- مادة تحليل النموذج الإدراكي (الصور المختارة):

3-1 الأطلال.

3-2 الظعن الراحلة.

3-3 سرعة فرس الصيد والحرب.

3-4 سير المقاتلين متدرعين في الحرب.

4- العناصر المكونة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي.

5- خصائص النموذج الإدراكي للشاعر العربي:

5-1 النموذج الإدراكي نموذج مادي / إنساني.

5-2 النموذج الإدراكي نموذج تفصيلي.

5-3 النموذج الإدراكي نموذج معرفي.

1- أهمية النموذج الإدراكي في تحليل الصور:

يسعى هذا المبحث للوصول إلى إجابات مقنعة لعدد من التساؤلات التي يراها ما تزال تحيط بأقطار الصور الحقيقية والمجازية والشعرية في نصوص الجمهرة، ومن ورائها بنصوص الشعر العربي القديم، هذه التساؤلات هي:

- هل تحمل الصورة في هذا الشعر العربي القديم دلالة أبعد من دلالتها الفنية؟ بصياغة أخرى: هل تكمن في هذه الصور رؤية الشاعر العربي للوجود؛ للألوهية والكون والإنسان؟ وكيف يمكن استخلاص هذه الرؤية؟

- لماذا تكررت وتشابهت بعض الصور - كالنماذج المختارة – في شعر الشعراء العرب القدامى؟ هل لأن موضوعاتها تمثل أفلاكًا دلالية كبرى كان يدور فيها عقل الشاعر العربي، والإنسان العربي ووجدانه وواقعه؟ أم كانت مجرد "تقاليد فنية" يجب عليه الالتزام بها؛ لتحقيق شرط القبول الفني في المجتمع الأدبي؟

- هل شكلت الأسطورة - بالفعل - جزءًا من عناصر الصورة ومكوناتها الأساسية، ومن ثم جزءًا من مكونات عقل الشاعر العربي ووجدانه وواقعه؟ أم كان التفسير الأسطوري لهذا الشعر وقوفًا على غير شواطئنا لرؤية بحارنا الشعرية؟

في هذا السعي للوصول إلى إجابات مقنعة عن هذه التساؤلات سوف تستعين الدراسة

بمفهوم "النماذج الإدراكية والتحليلية"، الذي بلوره د. عبد الوهاب المسيري – رحمه الله – لتفسير العلاقة بين اللغة والمجاز؛ باعتبارهما تجليات لنماذج إدراكية للعقل، يمكن اكتشافها من خلال بلورة نماذج تحليلية تفسيرية للغة وللغة المجازية.

2- تعريف النموذج الإدراكي والتحليلي:

يعرف د. عبد الوهاب المسيري النموذج الإدراكي بأنه: "بنية تصورية، أو خريطة معرفية يجردها عقل الإنسان (بشكل واع أو غير واع) من كم هائل من العلاقات والتفاصيل والحقائق (الموضوعية). فهو يستبعد بعضها بحسبانها غير دالة - من وجهة نظره - ويستبقى البعض الآخر، ثم يربط بينها وينسقها تنسيقًا خاصًّا، ويجرد منها نمطًا عامًّا"[(1)].

هذه البنية التصورية تتكون أو تتشكل في عقل المدرك لهذا الواقع، فتكون نموذجًا إدراكيًّا، ويكوّنها المحلل لهذا "النموذج الإدراكي"، فتكون "نموذجًا تحليليًّا تفسيريًّا"، وإن كانت عملية التفسير تتضمن بالضرورة عملية الإدراك[(2)].

ويرى د. المسيري أن " كل قول وكل نص يحتوي على نموذج معرفي؛ إما ظاهر أو كامن"[(3)]، وأن هذه النماذج الإدراكية "كامنة في النصوص التي يقرؤها الإنسان أو يكتبها، وفي الظواهر الاجتماعية التي يوجد داخلها، والمعايير التي يعيش وفقها"[(4)].

كما يرى أن المجاز اللغوي – أي الاستعارة والكناية والمجاز المرسل – "قد يكون مجرد

---

(1) د. عبد الوهاب المسيري: رحلتي الفكرية في البذور والجذور والثمار، ص 360، وانظر مصطلح "النموذج" في ثبت المصطلحات والمفاهيم الملحق بكتابه: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، ص 217-218.

وقد ذكر المسيري كيف تشكلت لديه هذه الأداة التحليلية، أي فكرة النماذج، من دراساته لأعمال ماكس فيبر، الذي كان يركز في أعماله على فكرة النمط المثالي، وأعمال رينيه ويلك الذي كان يبحث دائمًا عن وحدة ما وراء التفاصيل الفكرية والنقدية، وماير إبرامز الذي قدم تاريخًا للنقد الأدبي الغربي، من خلال موضوعات أساسية، رابطًا إياه بتاريخ الأفكار، كما ذكر تأثره بمنهج دراسة العمل الأدبي، من خلال الصورة باعتبارها تعبيرًا عن موضوع أساسي كامن في النص الأدبي. انظر: رحلتي الفكرية، ص 358-359.

(2) وأشار د. المسيري في كتابه (اللغة والمجاز، ص 217) إلى أن الإدراك هو ذاته عملية تفسير.

(3) د. عبد الوهاب المسيري: النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية – دورة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ومركز الدراسات المعرفية، 16-21 أغسطس 2008، ص 8.

(4) د. عبد الوهاب المسيري: رحلتى الفكرية، ص 365.

زخارف ومحسنات في بعض الأحيان، ولكنه - في أكثر الأحيان - جزء أساسي من التفكير الإنساني، أي جزء من نسيج اللغة، التي هي جزء لا يتجزأ من عملية الإدراك ... فاستخدام المجاز أمر حتمي في معظم عمليات الإدراك والإفصاح، خصوصًا تلك التي تتناول الظواهر التي تتسم بقدر عال من التركيب"[1].

انطلاقًا من هذا التحديد لمفهوم النموذج الإدراكي، ولدور المجاز في عملية الإدراك، يتناول هذا المبحث تحليل عدد من الصور التشبيهية من نصوص الجمهرة من زاوية النموذج الإدراكي الكامن في هذه الصور، أو بتعبير آخر: اكتشاف ما وراء الدلالة الفنية من رؤية للوجود.

وقد جاء اختيار الصور موضع التحليل من نمط الصورة التشبيهية؛ لأن موضوعات الصور المتكررة في النصوص جاءت معظمها صورًا تشبيهية، دون أنماط الصور الأخرى. ونمط الصورة التشبيهية هو الغالب في نصوص الشعر العربي القديم – كما هو معروف - كما أن هذا الاختيار لا يتعارض مع ما سبق أن ذكره د. المسيري من دور المجاز في تشكيل النموذج الإدراكي؛ لأن النموذج الإدراكي يتجلى في كل قول وفي كل نص كما ذكر، وليس في الصورة المجازية فقط [*].

وتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات خاصة بتحليل النموذج الإدراكي في هذه الصور التشبيهية:

(1) د. عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص 13، وانظر ص 17، 18.

(*) يلفت النظر في استخدام د. المسيري لمصطلح الصورة المجازية أنه بعد أن حدده بأنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل (اللغة والمجاز، ص 13)، واستخدمه في حديثه عن الصورة الآلية والصورة العضوية، وهما الصورتان المجازيتان الأساسيتان في الحضارة الغربية - أنه استخدم مصطلح الصورة المجازية، ممثلًا له بصور تشبيهية: "هذا الرجل يسير كالأسد"، "تهطل الأحزان كسحابة باكية" (ص28)، في نفس الوقت الذي استخدم فيه الصورة المجازية ممثلًا لها بمصطلحات مثل "الشرق الأوسط" و"المنطقة"؛ إشارة من الغربيين إلى العالم العربي (ص 19).

فهل يتسع مفهوم الصورة المجازية ليشمل المجاز العرفي العام أيضًا؟ أم إن طبيعة المجال الذي يستمد منه أمثلته - وهو المجال السياسي، والمختلف عن مجال لغة الشعر - لا يتطلب مثل هذا التحديد الدقيق للمصطلح؟

أولًا: أن النموذج الإدراكي، أو النماذج الإدراكية في هذه الصور نماذج جماعية لا فردية، باعتبار أن النصوص لشعراء متعددين، وليست خاصة بشاعر واحد. ومستند البحث في هذه النماذج الجماعية الصور المجازية التي ذكرها د. المسيري، وهي متواترة في الخطاب السياسي الغربي، وليس عند سياسي واحد، أو كاتب واحد، مثل صورة "رجل أوربا المريض"، ومثل حديثهم عن الفدائيين باعتبارهم "إرهابيين"، ومثل البناء الأيديولوجي الأسطوري المحكم في أسطورة ماساداه وشمشون، وهما من أساطير القومية الصهيونية، تترجمان الإحساس بالعبث؛ حيث تعبران عن حالة حصار نهائية مغلقة لا فكاك منها إلا بتدمير الذات وتدمير الآخر[1]. فهذه جميعًا نماذج إدراكية جماعية لا فردية.

ثانيا: أن تحليل الصور جاء في عدة نصوص شعرية، لا في نص شعري واحد، كما عند د. المسيري في معظم النماذج التي حللها، وفيما ذكره من خطوات تكوين النموذج التحليلي التفسيري؛ حيث نصَّ على وحدة النص موضع التحليل[2]. ومستند البحث فيها نفس مستند الملاحظة السابقة.

ثالثا: الفارق بين تحليلات النقاد رؤية الوجود عند الشاعر، وبين هذه الطريقة التحليلية باستخدام النماذج الإدراكية والتحليلية، أن الأولى لا تستند إلا إلى ذوق الناقد وذكائه في إدراك ما وراء النص من دلالات، وثقافته المُعِينة على ذلك، أما استخدام النموذج الإدراكي فإنه يوفر – مع العناصر السابقة (الذوق والثقافة والذكاء) – إجراءات تحليلية آلية محددة، تجعل نتائج التحليل أقرب إلى الانضباط والموضوعية.

3- مادة تحليل النموذج الإدراكي (الصور المختارة):

وهي الصورة المختارة، وقد رقمت أبياتها جميعًا ترقيمًا مسلسلًا، يجعلها في حيز واحد على

(1) انظر: د. عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز، ص 19، 25.

(2) انظر: السابق، ص 18-19، 21-24، وانظر: خطوات إجراء النموذج التحليلي التفسيري: ص 18، و: "النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية" في: دورة المنهجية الإسلامية، ص 6، 9-10، و: رحلتي الفكرية، ص 352، وانظر نموذجًا لعملية التجريد قام بها د. المسيري لحديثين شريفين: رحلتي الفكرية، ص 360-361.

اختلاف شعرائها وموضوعاتها، جاعلة أرقامها التي وردت في رواية الهاشمي أولًا ثم الترقيم المسلسل لها؛ وذلك ليتسنى تحليلها وإبراز النموذج الإدراكي فيها.

وهذه الصور المختارة تمثل أربعة موضوعات:

1- الأطلال: وقد اختارت الدراسة لها أربع صور لأربعة شعراء.

2- الظعن الراحلة: واختارت لها أربعًا أيضا لأربعة.

3- سرعة فرس الصيد والحرب: ولها ست صور لستة شعراء.

4- سير المقاتلين متدرعين في الحرب: ولها ثلاث صور لثلاثة شعراء.

وهي على النحو التالي:

1-3 الأطلال(*):

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

1-1- لِخَولَـــــةَ أَطـــــلالٌ بِبُرقَـــــةِ ثَهمَـــــدِ تَلـــوحُ كَبـــاقي الوَشـــمِ في ظـــاهِرِ اليَـــدِ[1]

معلقة لبيد بن ربيعة:

2-2- فَمَـــــدافِعُ الرَيّـــــانِ عُـــــرِّيَ رَســـــمُها خَلَقًـــا كَـــما ضَـــمِنَ الـــوُحِيَّ سِـــلامُها

8-3- وَجَـــلا الـــسُيولُ عَـــنِ الطُلـــولِ كَأَنَّهـــا زُبُـــــرٌ تُجِـــــدُّ مُتونَهـــــا أَقلامُهـــــا

(*) قال ابن الأعرابي: "الطلل: ما ارتفع من الديار [وبقاياها]، مثل النؤى والمسجد والآري الممدود والكرس – وهو البعر المجتمع – وعيدان الخيام، والرسم: ما ارتفع على وجه الأرض من آثار الدار [أي العناصر المحيطة غير المشكلة للبناء وللديار]، مثل: الأسافي والرماد وآثار الأوتاد وحفر النؤى". انظر الهاشمي، ج1، ص 351، هامش 3، والدمن: "آثار القوم وما سودوا". انظر: الهاشمي، ج2، ص 942، هامش 4. ويمكن تحديد الفارق بين الدمن والأطلال والرسوم أن الدمن هي المكان الذي به آثار ساكنيه، والأطلال هي هذه الآثار نفسها كالتي ذكر ابن الأعرابي، والرسوم هي ما انمحى من الآثار، فلم يعد لها شخوص؛ بل فهي آثار باهتة.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 420.

9-4- أَو رَجـــعُ واشِـــمَةٍ أُسِـــفَّ نُئورُهـــا كِفَفًـــا تَعَـــرَّضَ فَـــوقَهنَّ وِشـــامُها[1]

مذهبة قيس بن الخطيم:

1-5- أَتَعـــرِفُ رَســـمًا كَـــاطِّرادِ المَـــذاهِبِ لَعَمـــرَةَ وَحـــشًا غَـــيرَ مَوقِـــفِ راكِـــبِ[2]

ملحمة ذي الرمة:

4-6- مِـــن دِمنَـــةٍ نَـــسَفَت عَنهـــا الـــصَبا سُـــفَعا كَـــما تُنَـــشَّرُ بَعـــدَ الطَيَّـــةِ الكُتُـــبُ

9-7- إِلى لَـــوائِحَ مِـــن أَطـــلالِ أَحوِيَـــةٍ كَأَنَّهـــا خِلَـــلٌ مَوشِـــيَّةٌ قُـــشُبُ[3]

2-3 الظعن الراحلة:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

3-8- كَـــأَنَّ حُـــدوجَ المالِكيَّـــةِ غُـــدوَةً خَلايـــا سَـــفينٍ بِالنَواصِـــفِ مِـــن دَدِ

4-9- عَدَولِيَّـــةٍ أَو مِـــن سَـــفينِ ابـــنِ يـــامِنٍ يَجـــورُ بِهـــا المَـــلاحُ طَـــورًا وَيَهتَـــدي

5-10- يَـــشُقُّ حُبـــابَ المـــاءِ حَيزومُهـــا بِهـــا كَـــما قَـــسَمَ الـــتُربَ المُفايِـــلُ بِاليَـــدِ[4]

معلقة لبيد بن ربيعة:

12-11- شـــاقَتكَ ظُعـــنُ الحَـــيِّ يـــومَ تَحَمَّلـــوا فَتَكَنَّـــسوا قُطُنًـــا تَـــصِرُّ خِيامُهـــا

13-12- مِـــن كُـــلِّ مَحفـــوفٍ يُظِـــلُّ عَـــصِيَّهُ زَوجٌ عَلَيـــــهِ كِلَّـــــةٌ وَقِرامُهـــــا

14-13- زُجَـــلًا كَـــأَنَّ نِعـــاجَ تُوضِـــحَ فَوقَهـــا وَظِبـــاءَ وَجـــرَةَ عُطَّفًـــا أرامُهـــا

(1) السابق، ج1، ص 348، 351-352..

(2) السابق، ج2، ص 646.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 943، 944.

(4) السابق، ج1، ص 420-421.

15-14- حُفِــزَت وَزايَلَهــا الــسَرابُ كَأَنَّهــا أَجــزاعُ بيــشَةَ أَثلُهــا وَرِضــامُها[1]

منتقاة المسيب بن علس:

4-15- وَلَقَــــد أَرى ظُعُنًــــا أُخَيِّلُهـــــا تُخْـــدى كَـــأَنَّ زُهاءَهـــا نَخـــلُ

5-16- في الآلِ يَرفَعُهــــــا وَيَخفِــــــضُها ريـــعٌ كَـــأَنَّ مُتونَـــهُ سَـــحلُ

6-17- عَقـــمًا وَرَقـــمًا ثُـــمَّ أَردَفَـــهُ كِلَـــلٌ عَـــلى أَطرافِهـــا الخَمـــلُ[2]

منتقاة دريد بن الصمة:

3-18- كَـــأَنَّ حُمـــولَ الحَـــيِّ إِذ متَـــعَ الـــضُحى بِناصِـــفَة الـــشَجناءِ عُـــصبَةُ مِـــذوَدِ

4-19- أَوِ الَاثـــأَبُ العُـــمُّ المُجـــرَّمُ ســـوقُهُ بِكايَـــةَ لَـــم يخـــضد وَلَـــم يَتَعَـــضَّدِ[3]

3-3 سرعة فرس الصيد والحرب:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

معلقة طرفة بن العبد:

60-20- فَلَـــولا ثَـــلاثٌ هُـــنَّ مِـــن عيـــشَةِ الفَتـــى لعمـــرك لَـــم أَحفِـــل مَتـــى قـــامَ عُـــوَّدي

64-21- وَكَـــرّي إِذا نـــادى المُـــضافُ مُحَنَّبًـــا كَـــسيدِ الغَـــضا في الطِّخْيـــة المُتَـــوَرِّدِ[4]

معلقة لبيد بن ربيعة:

67-22- رَفَّعتُهـــا طَـــرَدَ النِعـــامِ وفوقـــه حَتّـــى إِذا سَـــخِنَت وَخَـــفَّ عِظامُهـــا

(1) السابق، ج1، ص 353-354.

(2) السابق، ج1، ص 548.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 588.

(4) السابق، ج1، ص 439-440.

69-23- تَرقـــى وَتَطعَـــنُ في العِنـــانِ وَتَنتَحـــي وِردَ الحَمامَـــةِ إِذ أَجَـــدَّ حَمامُهـــا[1]

مجمهرة عبيد بن الأبرص:

33-24- فَـــــذاكَ عَـــــصرٌ وَقَـــــد أَراني تَحمِلُنـــــي نَهـــــدَةٌ سُرحـــــوبُ

36-25- كَأَنَّهـــــا لِقـــــوَةٌ طَلـــــوبُ تَحِـــــنُّ في وَكرِهـــــا القُلـــــوبُ

37-26- باتَـــــت عَـــــلى إِرَمٍ رابئـــــةً كَأَنَّهـــــا شَـــــيخَةٌ رَقـــــوبُ (*)

38-27- فَأَصـــــبَحَت في غَـــــداةِ قُـــــرٍّ يَـــــسقُطُ عَـــــن ريـــــشِها الـــــضَريبُ

39-28- فَأَبـــــصَرَت ثَعلَبًـــــا بعيـــــدا وَدونَـــــهُ سَبـــــسَبٌ جَـــــديبُ

40-29- فَنَفَّـــــضَت ريـــــشَها وَانتَفَـــــضَت وَهـــــيَ مِـــــن نَهـــــضَةٍ قَريـــــبُ

41-30- يَـــــدِبُّ مِـــــن خوفهـــــا دَبيبًـــــا وَالعَـــــينُ حِملاقُهـــــا مَقلـــــوبُ

42-31- فَاشـــــتالَ وَارتـــــاعَ مِـــــن حَسيـــــسِها وَفِعلَـــــهُ يَفعَـــــلُ المَـــــذُءوبُ

43-32- فَأَدرَكَتـــــهُ فَطَرَّحَتـــــهُ فَكَـــــدَّحَت وَجهَـــــهُ الجَبـــــوبُ

44-33- يَـــــضغو وَمِخلَبُهـــــا في دَفِّـــــهِ لا بُـــــدَّ حَيزومُـــــهُ مَنقـــــوبُ[2]

منتقاة المرقش الأصغر:

11-34- غَـــدَوْنَا عـــلى ضَـــافٍ العَـــسِيبِ مُجَلَّـــلٍ طَوَيْنَـــاهُ حَتـــى آل وهُـــوَ مُلَـــوَّحُ

15-35- تَـــرَاهُ بِـــشِكّاتِ المُـــدَجَّجِ، بَعْـــدَما يقطـــع أَقْـــرَانَ المُغِـــيرَةِ يَجْمَـــحُ

16-36- يَجُـــمُّ جُمـــومَ الْحِـــسِي جـــاشَ مَـــضِيقُهُ ويـــردى بـــه مِـــنْ تَحْـــتُ غِيْـــلٌ وَأَبْطُـــحُ

(1) السابق، ج1، ص 375.

(*) راجعت هذه الرواية على رواية الهاشمي "أرض – رابية".

(2) الهاشمي، الجمهرة، ج1، ص 466-467.

-37- كـــما انْتَفَجَـــتْ مـــنَ الظِّبـــاءِ جَدايَـــةٌ أَشَـــمُّ إذا ذَكَّرْتَـــهُ الـــشَّدَّ أَفْـــيَحُ[1]

منتقاة دريد بن الصمة:

39-25- وكـــم غـــارَةٍ بالليـــل واليَـــومِ قبلـــه تَـــدارَكتُها يومـــا بِـــسِيدٍ عَمَـــرَّدِ

40-27- يَفـــوتُ طَويـــلَ القَـــومِ عَقـــدُ عِـــذارِهِ مُنيـــفٍ كَجِـــذعِ النَخلَـــةِ المُتَجَـــرِّدِ[2]

مشوبة النابغة الجعدي:

41-32- وَعادِيَـــةٍ سَـــومَ الجـــرادِ شـــهِدتُها فكفَّلتُهـــا ســـيدًا أَزَلَّ مُـــصدَّرًا

42-40- فَظَـــلَّ يُجـــاريهم كَـــأَنَّ هُوِيَّـــهُ هُـــوِيُّ قُطَـــامِيٍّ مِـــن الطـــيرِ أَمعَـــرا[3]

4-3 سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

ونماذجها في النصوص موضع التحليل من الجمهرة هي:

مذهبة قيس بن الخطيم:

43-12- رِجـــالٌ مَتـــى يُـــدعَو إِلى المَـــوتِ يـــسرعوا كمـــشي الجِـــمالِ المُـــشعِلاتِ المَـــصاعِبِ

44-25- أَتَـــت عَـــصَبٌ مِ الأوس تَخْطِـــر بالقنـــا كمـــشي الأســـود في رَشـــاشِ الأهاضـــب[4]

مذهبة مالك بن العجلان:

45-14- مـــا مثـــلُ قَـــوْمِي قـــومٌ إذا غَـــضِبُوا عِنْـــدَ قِـــرَاعِ الحُـــرُوبِ وانـــصرفوا

46-15- يَمْـــشُونَ مَـــشْيَ الأُسُـــودِ في رَهْـــجِ الـــ مـــوْتِ إلَيْـــهِ، وَكُلّهُـــمْ لَهَـــفُ

47-19- يَمْـــشُونَ فيهـــا، إذا لَقَيْـــتَهُمُ خَـــوادِرًا، والرّمَـــاحُ تَخْتَلِـــفُ

(1) السابق، ج1، ص 555-557.

(2) السابق، ج1، ص 593.

(3) السابق، ج2، ص 779-781.

(4) الهاشمي، الجمهرة، ج2، ص 648، 651، مِ: بمعنى من.

20-48- يمـــشون في البَـــيْضِ والـــدروع كـــما   تمـــشي جـــمال مَـــصاعِبٌ قُطُـــفُ[1]

مذهبة عمرو بن امرئ القيس:

9-49- وَالـلــــه مــــا تزدَهـــي كَتيبَتَنـــا   أُســـدُ عَـــرينٍ مَقيلُهـــا الغُـــرَفُ

10-50- إذا مَـــشَينا في الفـــارِسِيِّ كَـــما   تَمـــشي جِـــمالٌ مَـــصاعِبٌ قُطُـــفُ [2]

4- العناصر المكونة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي:

يحدد د. عبد الوهاب المسيري كيفية تشكل النموذج الإدراكي بقوله: "حينما يسلك الإنسان فإنه لا يسلك كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر - شأنه في هذا شأن أي كائن طبيعي - [*]، وإنما كرد فعل للواقع كما يدركه هو بكل تركيبته، ومن خلال عقله المبدع الذي يتفاعل ويقيم، ومن خلال ما يسقطه على الواقع من أفراح وأتراح وأشواق ومعان أو رموز وذكريات، ومن خلال المنظومة الأخلاقية والرمزية التي تحدد له مجال الرؤية. كل هذه العمليات المركبة هي التي تمنح الإنسان ذاتيته وخصوصيته، وتمنح كل فرد فرادته؛ حتى يصبح من الصعب التنبؤ بسلوكه من خلال القوانين المادية والطبيعية العامة"[3].

هذه الكيفية لتشكل النموذج الإدراكي عامة، تشمل الإنسان الفرد والمجموعة على مستوى السلوك وعلى مستوى التعبير اللغوي. وهذا العموم يفهم من مجمل كتابات الدكتور المسيري حول هذه النماذج.

فإذا حصرنا هذا العموم في الفرد والمجموعة وعلى مستوى التعبير اللغوي، فإنه يمكن استخلاص العوامل المشكلة للنموذج الإدراكي للشاعر والشعراء، الذي يتجلى في التعبير اللغوي الشعري، وفي الصور منه خاصة، في ثلاثة عوامل هي: الواقع المركب – العقل

(1) السابق، ج2، ص 639-640.

(2) السابق، ج2، ص 675-676.

(*) يبدو أن المعنى المراد من هذه العبارة هو: اختلاف الإنسان في عدم سلوكه كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر؛ عن أي كائن طبيعي؛ لأن الكائن الطبيعي يسلك كرد فعل للواقع المادي بشكل مباشر؛ ومن ثم ينبغي تعديل العبارة إلى: (خلافًا لشأن أي كائن طبيعي).

(3) د. عبد الوهاب المسيري: النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية، ص 3.

والنفس المتفاعلان مع هذا الواقع – المنظومة القيمية والفكرية المحيطة بالعقل وبالنفس وبالواقع المركب.

أما العناصر التي تفاعلت مع هذه العوامل مشكلة النموذج الإدراكي للشعراء في هذه الصور، فيمكن تجريدها من صور الموضوعات الأربعة على النحو التالي:

1-4 صور الأطلال:

تتجرد عناصرها إلى ما يلي:

- **عناصر المشبه:** بقايا منازل شاخصة – ورسوم منازل عافية – بقايا أدوات الحياة، وكلها من وجود الأعيان[1].
- **عناصر المشبه به:** بقايا الوشم والوشم المتجدد – بقايا الكتابة والكتابة المتجددة – الجلود المذهبة المطردة الخطوط – الكتب المنشورة بعد الطي – السيوف المنقوشة، وكلها من وجود البنان.
- وأوجه الشبه بين عناصر المشبه والمشبه به في كل صورة وهي البَهَتان، والظهور بعد الخفاء والجدة بعد الانطماس، والتتابع، وهي علاقات بين أطراف هذه الصور، أدركها العقل من خلال ملاحظة تأثير عنصر الزمن في هذه الموجودات، رابطًا – بالإلحاق الذي هو عمل التشبيه – بين نوعي الوجود، وجود الأعيان ووجود البنان، وكلاهما من تفاعل العقل مع عناصر الصورة، منشئًا وجودًا ثالثًا هو وجود الأذهان؛ إذ علاقة المشابهة هذه قائمة في الذهن.

ويلاحظ أن عنصر الإنسان مضمر في هذه العناصر الجمادية باعتباره فاعلًا في إنشاء المنازل وأدوات الحياة، وفي وجود البنان.

ويلفت النظر في عناصر المشبه به تكرار عنصر الكتابة في بعض الصور في مجتمع يوصف بأنه

(1) يقسم العلماء أنواع الوجود أو الموجودات إلى أربعة: وجود الأعيان وهو الموجودات في الواقع، ووجود الأذهان وهو صورة هذه الموجودات في الذهن، ووجود اللسان وهو اللفظ المعبر عن هذه الموجودات، ووجود البنان وهو الخط (الوجود الرقمي أو الكتابي) المعبر تعبيرًا آخر عن الموجودات. انظر: محيي الدين بن عربي: كتاب إنشاء الدوائر، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1997م، ص 8.

كان مجتمعًا أميًّا. فإذا كانت طريقة التشبيه في تصويره للمعنى تعمد إلى بيان الغامض والبعيد واللامحدود وغير المعروف وغير المحسوس والمركب وعالم الغيب (المشبه) بالواضح والقريب والمحدود والمعروف والمحسوس والبسيط وعالم الشهادة (المشبه به). وكانت الكتابة والكتابة المتجددة في الكتب وعلى الصخور عناصر للمشبه به في بعض الصور، فإن النتيجة المنطقية هي أن الكتابة كانت عنصرًا ظاهرًا متكررًا حاضرًا أمام حواس وعقل الشاعر العربي والإنسان العربي المخاطب بهذه الصور؛ لطبيعة التجانس الضروري بين النماذج الإدراكية للشاعر ولجمهور المتلقين.

ويمكن حل التناقض بين هذه النتيجة وبين وصف المجتمع العربي القديم بأنه أمي، كما ورد في القرآن الكريم، بأن معرفة الكتابة والقراءة والكتب لم تكن عامة عمومها في مجتمعاتنا المعاصرة، لكنها أيضًا لم تكن غائبة غيابًا كاملًا؛ بل كانت شرائح من أفراد المجتمع العربي القديم يجيدونها؛ بدليل كتابة المعلقات وتعليقها على أستار الكعبة. وبدليل كتابة الوحي المنزل على رسول الله ﷺ في حياته، وبدليل الصحيفة التي كتبتها قريش لمقاطعة المسلمين، وحصرهم في شعب أبي طالب ثلاث سنوات ... إلى آخر ما يمكن أن يستدل به على حضور الكتابة والقراءة والكتب في حياة العرب قديمًا، دون عمومها لجميع أفراد المجتمع[1].

2-4 صور الظعن الراحلة:

تتجرد عناصرها إلى:

- **عناصر المشبه:** نساء راحلات – إبل – هوادج. وكلها من وجود الأعيان من إنسان وحيوان وجماد، يضاف إلى ذلك العنصر الاجتماعي المضمر في (المالكية – الحي)، والعنصر الزمني، أي زمان الرحلة (غدوة – متع الضحى – زايلها السراب – ريع)؛ لكنه زمان غير فاعل في العناصر، وكلاهما؛ الاجتماعي والزماني عناصر هامشية في الصور.

(1) وانظر ما كتبه السيد محمود شكري الآلوسي في كتابه: بلوغ الأرب في معرفة كلام العرب، ج3، ص 367 وما بعدها، عن الكتابة عند العرب وكيف كثرت في قريش بعد دخولها إليهم من العراق عن طريق حرب بن أمية لتجارته معهم، واستدلاله على وجود الكتابة عند العرب بما في لغتهم من الألفاظ الموضوعة لآلات الكتابة والكتاب، ص 8.

- **عناصر المشبه به:** سفن ضخام – قسم المُفايل الترب – نعاج توضح وظباء وجرة – أثل ورضام منعطفات بيشة – نخل – سحل – عصبة مزود. وجميعها من وجود الأعيان أيضًا؛ من إنسان وحيوان ونبات وجماد.

- أوجه الشبه بين أطراف الصور هي أوصاف الهيئة، هيئة الظعن من ضخامة وكثرة وزينة، والسرعة من التواء وقصد، ويلاحظ هنا أيضًا فعالية العنصر الإنساني في السفن وقسم التراب والسحل والنخل. ويلاحظ أيضًا أن علاقة التشابه أو الإلحاق بين عناصر المشبه والمشبه به هو من عمل العقل؛ لأنه اكتشاف علاقات بين عناصر الوجود. ويلاحظ أيضًا عدم وضوح تفاعل النفس مع هذه العناصر الوجودية؛ إذ ليس هناك بيان لأثر الرحلة على النفس، ولا يلمح ذلك إلا في تعبير لبيد بن ربيعة عن تشوقه لمحبوبته (شاقتك ظعن الحي)، وإحساسه بجمال الراحلات المشبهات بظباء وجرة.

3-4 صور سرعة الفرس في الصيد والحرب:

- **عناصر المشبه:** كلها من الحيوان - بطبيعة الحال - وهو من وجود الأعيان. لكن يلاحظ على عنصر المشبه في هذه الصور أنه جاء فيها جميعًا بوصفه لا بلفظه (فُرُطٌ – محنَّبًا – نهدة – ضافي العسيب)[1]، كما يلاحظ حضور عنصر الإنسان بالضرورة في الصور، لفظيًّا من خلال ضمير المتكلم مفردًا وجمعًا، ودلاليًّا لأن المعنى الذي وراء هذه الصور جميعًا هو قوة وسرعة وشجاعة ممتطي هذه الأفراس.

- **عنصر المشبه به:** سِيدُ الغضا – سِيدٌ عَمرَّدُ وأزلُّ – لقوة – جداية (وهي الظبية الشابة) – قُطَاميُّ أمْعرُ – الحِسْي (وهو البئر). هي جميعًا من الحيوان عدا الحسي من الجماد، وكلاهما من وجود الأعيان.

ويلاحظ على بعض هذه الصور أنها مركبة؛ حيث جاء المشبه به مشبهًا بمشبه به آخر (مثل اللقوة المشبهة بالشيخة الرقوب). كما جاء المشبه به متعددًا لحال آخر من أحوال المشبه

(1) فرط: أي سريعة متقدمة، محنبًا: قد انحنى من الضمر، نهدة: مشرفة، ضافي العسيب: طويل الذيل. انظر: الهاشمي، الجمهرة، ج1، ص 373-440، 466 -555.

(مثل تشبيه الفرس بالجداية المنتفضة في حال قتال الأعداء بعد تشبيهها بالحِسْي في قوة النشاط، ومثل تشبيه الفرس بالذئب الضامر في ساحة القتال، ثم تشبيه هجومه على الأعداء بهُوِيّ القطامى الأمعر). وكلها أوصاف تضاعف السرعة، وتدفع إلى مزيد منها.

- وجه الشبه بين أطراف الصور هو القوة والسرعة وشدة الاحتمال. ويلاحظ على وجه الشبه إيغال الشعراء في إلحاق المشبه بالمشبه به في هذه الصور (مثل تصوير ازدياد نشاط الفرس، وفرط جموحه بعد بذله كل الجهد في منازلة الأعداء). هذا الإيغال في الإلحاق يحمل - مع دلالة القوة والسرعة وشدة الاحتمال - علاقة النفس الراغبة في التحرر من قيود الواقع وموجباته من صراعات وعصبيات وأعباء اجتماعية ومادية ضاغطة؛ يحمل علاقتها بالأفق المفتوح أمامها بامتداد الصحاري، هذه الدلالات المتتابعة والمتلاحمة تصور تفاعل النفس مع عناصر الواقع المركب في هذه الصور.

كما يلاحظ على هذه الصور تضمنها جملة من القيم الاجتماعية والخلقية التي تشكل جزءًا من المنظومة القيمية التي كانت تحيط بالشاعر العربي القديم، مثل: نجدة المستغيث – حماية الحي – قوة الشباب وتصرفه – الإعداد للحرب والاستبسال فيها – شن الغارات.

4-4 صور سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

- ينحصر عنصر المشبه في سير الرجال المتدرعين إلى القتال.
- وينحصر المشبه به في مشي الجمال غير المذللة وفي الأسود.
- ووجه الشبه في هذه الصور الخمس هو القوة والحركة السريعة الواثقة.

ويلحظ على وجه الشبه أنه جمع بين (المشي) بدلالته على الحركة البطيئة، والسرعة المعبر عنها بـ (يسرعوا – قطف) [*]؛ لكن هذه السرعة لا تتناقض مع البطء من جهتين:

الأولى: أن "قطف" من معانيها: البطيئة، لا السريعة.

(*) أورد الهاشمي معنى قطف في الجمهرة ج2، ص 693: سريعة الخطو، وفي القاموس المحيط ج3 ص192: قطفت الدابة: ضاق مشيها.

الثانية: أن الإسراع ليس موغَلا فيه كسرعة الفرس في الصيد والحرب في الصور السابقة. ومن ثم فإن حركة المتدرعين فيها من دلالة القوة وثبات الجنان والثقة أكثر مما فيها من معنى السرعة.

5- سمات النموذج الإدراكي للشاعر العربي:

- بملاحظة عناصر الصور ومكوناتها التي شكلت النموذج الإدراكي للشاعر العربي، يمكن استخلاص ثلاث سمات رئيسة لهذا النموذج الإدراكي. هي مادية / إنسانية هذا النموذج، وتفصيليته ومعرفيته.

بيان ذلك:

1-5 النموذج الإدراكي نموذج مادي / إنساني:

فالعناصر المكونة لهذا النموذج الإدراكي للشاعر العربي كلها عناصر مادية وإنسانية. مادية لأنها تشمل وجود الأعيان من إنسان وحيوان ونبات وجماد، كما سبق التفصيل في الفكرة السابقة. وإنسانية لأنها تشمل:

- **عنصر الإنسان:** مفردًا (الشاعر – المحبوبة) وجمعًا (قوم الشاعر – الظعن – قوم المحبوبة – الأعداء)، في تفاعله مع العناصر المادية والإنسانية.
- **العلاقات الإنسانية:** علاقة الشاعر بالمحبوبة – علاقته بقومه ولاء، وبأعدائه صراعًا.
- **القيم الإنسانية:** مثل إغاثة المستغيث – الولاء المطلق للقبيلة والصراع مع الأعداء، وكلها قيم اجتماعية حاكمة لرؤية الشاعر للحياة، ومشكلة لجزء من منظومته الأخلاقية.
- **السلوكيات والعادات الاجتماعية:** مثل عادة تزين النساء بالوشم – لعبة المفايلة، وهي من ألعاب الصبيان قديمًا – دلائل الرفاه المادي، التي تتجلى في أكسية الهوادج – نمط الحياة الرعوي في البيئة القاحلة، الذي تحمله وراءها صور الظعن الراحلة.

يلاحظ على هذه السمة من سمات النموذج الإدراكي للشاعر العربي ما يلي:

أولًا: غياب الألوهية عن الصور في هذه النصوص المختارة لتحليل النموذج الإدراكي، وغياب صورة الغيب عمومًا في مجمل النصوص المختارة للتحليل في الدراسة [*]. يستثنى من ذلك صورة تمثيلية لجزاء الأعمال في الآخرة، وردت في مرثية علقمة ذي جدن الحميري:

13- اليومَ يُجْزَوْنَ بأَعْمَالِهِم كُلُّ امرئٍ يَحْصُدُ مَا قَدْ زَرَعْ [1]

وحتى صور الموت التي جاءت في النصوص وقفت عند حدود ترصده للإنسان، أو عدم الجزع منه، أو وصف مذاقه، دون ما وراءه من اعتقاد، أو ما بعده من حياة.

هذه الصور جاءت في معلقة طرفة بن العبد:

71- لَعَمرُكَ إِنَّ المَوتَ ما أَخطَأَ الفَتى لَكَالطِوَلِ المُرخى وَثِنياهُ بِاليَدِ

72- إذا شاءَ يَومًا قادَهُ بِزِمامِهِ وَمَن يَكُ في حَبلِ المَنيَّةِ يَنقَدِ[2]

وفي منتقاة عروة بن الورد:

4- فَإِن فازَ سَهمٌ لِلمَنِيَّةِ لَم أَكُن جَزوعًا وَهَل عَن ذاكَ مِن مُتَأَخِّرِ[3]

وفي ملحمة الطرماح بن حكيم:

38- لا يَني يُحمِضُ العُدُوَّ وَذو الـ خُلَّةِ يُشفى صَداهُ بِالإِحماضِ

(*) المقصود بالغيب هنا ما بعد الموت من حياة برزخية وأخروية، وهي منبثقة بالضرورة عن تصور ما للألوهية، وباستقراء الصور في نصوص الجمهرة وجد اطراد هذه الملاحظة، وحتى الصور التي كان موضوعها الألوهية أو الغيب، كانت صورًا هامشية، بمعنى أنها غير متكررة في النص الواحد أو النصوص بحيث تشكل نموذجًا إدراكيًا مثل بيت امرئ القيس: "عَذارى دُوارٍ في مُلاءٍ مُذَيَّلِ"، وكلها عناصر لا تمثل كثافة في العناصر بحيث تشكل نموذجًا إدراكيًا للشاعر أو الشعراء.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727، ولم يذكر الهاشمي في ترجمة علقمة هل هو جاهلي أم إسلامي، وذكر أنه لم يقف له على ترجمة أخرى سوى ما جاء في "الإكليل" للهمداني، وفي جمهرة أنساب العرب لابن حزم، انظر هامش 5، ص 727.

(2) الهاشمي: ج1، ص 442.

(3) السابق، ج1، ص 570.

39- حـــينَ طابَـــت شَرائِـــعُ المَـــوتِ فـــيهم   ومِـــرارًا يَكـــونُ عَـــذبَ الحِيـــاضِ[1]

وإن كان تصور الألوهية والغيب عمومًا لم يغب عن الدلالة في القصائد في غير مستواها التصويري.

ولعل هذا الغياب لتصور الألوهية وللغيب عمومًا عن عناصر الصورة يرجع إلى بساطة هـذا التـصور وسذاجته عند الجاهليين خاصة، والصور المجازية تأتي – كما سبق أن ذكـر د. المـسيري – للتعبـير عـما هـو مركب، وإن كان هذا التعليل لا يطرد مع قصائد الإسلاميين، التي غابت عنها أيضًا صور الألوهية والغيب.

ثانيًا: غاية الوجود الإنساني وهدفه عند الشاعر العربي: كما يستنبط من الصور، هو تحقـق إنـسانيته من خلال علاقاته بالقبيلة وبالمرأة وبعناصر الطبيعة، ومن خلال ممارسته للمنظومة القيمية الحاكمة لوجوده في هذه العلاقات.

ثالثًا: مصدر القيم في هذا النموذج الإدراكي: ونتيجة لغياب تصور الألوهيـة والغيـب عمومًـا – هـو المجتمـع؛ فإغاثة المستغيث، والولاء للقبيلة، ومنازلة الأعداء، وغيرها مـن عنـاصر منظومـة القـيم التـي وردت خارج الصور موضع التحليل، هي قيم خلقية وإنسانية يفرضها المجتمع، وتنبثق عن طبيعـة حياتـه وعلاقاته، وليست قيمًا ربانية منزلة عليهم؛ ومن ثم فإن ممارسة هذه القيم في الواقع كـان تحقيقًـا لإنسانية الإنسان، وليس وراء ذلك انتظار جزاء في العالم الآخر.

2-5 النموذج الإدراكي نموذج تفصيلي:

تعني هذه السمة أن الشاعر العربي كان يقف في تشكيله للصور - ومن ثم في إدراكـه للواقـع - عنـد تفاصيل الوجود المحيط به، دون الاكتفاء بكلياته، سواء أكانـت هـذه التفاصـيل عنـاصر ماديـة أم حقـائق إنسانية، وقيمًا وعلاقات وعادات. فبالنظر إلى موضوعات الصور الأربعة نجد تفاصيل عناصرها عـلى النحـو التالي:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 995.

أ- صور الأطلال: نجد فيها التفصيلات التالية:

2- خلقًا. 3- تعرض فوقهن وشامها.

ب- صور الظعن الراحلة:

9- يجور بها الملاح ... ويهتدي. 11- تصر خيامها.

12- عليه كلة وقرامها. 13- عطفا آرامها.

14- أثلها ورضامها. 17- عقما ورقما – على أطرافها الخمل.

19- لم يخضد ولم يتعضد.

ج- سرعة فرس الصيد والحرب:

21- في الطخية – المتورد. 23- إذ أجدّ حمامها.

25-31- تفاصيل صورة اللقوة:

تحن في وكرها القلوب – يسقط عن ريشها الضريب - ودونه سبسب جديب – وهي من نهضة قريب – والعين حملاقها مقلوب – وارتاع.

36- ويردى به من تحت غيل وأبطح.

41- أزل – مصدرًا. 42- أمعرا.

د- صور سير المقاتلين متدرعين في الحرب:

44- تخطر بالقنا. 49- مقيلها الغرف.

فكل هذه التفاصيل التي شكلت عناصر إضافية هامشية في الصور، وكانت في معظمها إما أوصافًا لموصوفات أو معطوفات على عناصر أساسية، وقد جاءت غالبًا تفصيلاتٍ في عناصر المشبه به، باستثناء صورة الظعن عند لبيد بن ربيعة (11-12)، كلها تعكس وعيًا حادًّا لدى الشاعر بالعالم المحيط به، كما أن قيمة هذه التفصيلات في العناصر أنها إما زيادة في المعنى، أو دقة في تحديد وجه الشبه.

مثال الزيادة في المعنى: صورة سيد الغضا في الطخية المتورد، أي الذاهب للوِرْد تحت رشاش المطر الغزير أو الخفيف، ومثل صورة سرعة الفرس التي شبهت بسرعة الحمامة؛ إذ أجد حمامها فهذا أسرع لها، ومثل تفاصيل صورة اللقوة المشبه بها فرس عبيد بن الأبرص.

ومثال الدقة في تحديد وجه الشبه: صورة الوشم المشبه به بقايا الطلول، بأن نئور الواشمة أسف كففًا، أي دوائر ذهب الوشم عليها يمينًا وشمالًا، ومثل وصف حدوج المالكية في سيرها المتعرج في قلب الصحراء بسفين ابن يامن، الذي يجور بها الملاح طورًا ويهتدي؛ إذ يريد هذه الهيئة في السير المتعرج.

3-5 النموذج الإدراكي نموذج معرفي:

تعني هذه السمة وضوح صورة الطبيعة عند الشاعر العربي، وقوة علاقته بهذه الطبيعة على عكس صورة الألوهية كما سبقت الإشارة. ويتجلى هذا في ثراء النموذج بالجانب "المعلوماتي" عن هذه الطبيعة، حتى إن هذا الشعر شكل مصدرًا للمعرفة عند العرب قديمًا، وقد ذكر هذه الحقيقة محمد بن سلام الجمحي بقوله: "وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[(1)]. وذكر قول عمر بن الخطاب - رضي الله عنه وأرضاه: "كان الشعر علم قوم لم يكن لهم علم أصح منه"[(2)].

يتجلى هذا الثراء في الصور موضع التحليل كما يلي:

أ- صور الأطلال:

ويتجلى ثراؤها المعرفي في:

- جغرافيا الأماكن: برقة ثهمد – مدافع الريان.
- العادات الاجتماعية: كيفية عمل الواشمة للوشم.
- أدوات معرفية: الكتب – الأقلام – الكتابة في الكتب وعلى الصخور.

ب- صور الظعن الراحلة:

- جغرافيا الأماكن: النواصف من دد – ناصفة الشجناء – أجزاع بيشة – كابة.
- ما اشتهرت به الأماكن: السفن العدولية – سفن ابن يامن – نعاج توضح – ظباء

---

(1) محمد بن سلام الجمحى: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مقدمته بتاريخ 1394هـ = 1974م، السفر الأول، ص 24، وقد فسر الأستاذ شاكر معنى "حكمهم" بأن الحكم والحكمة سواء: العلم والفقه، وأنه الحكمة النافعة تمنعه الجهل والسفه، انظر هامش 2 ن ص.

(2) السابق، ن ص.

وجرة – نخل كابة.

- نمط الحياة والعادات الاجتماعية: لعبة المفايلة: وهي من ألعاب صبيان العرب - الرفاه والثراء المقترن بأنواع أكسية الهوادج – نمط الحياة الرعوي المقتضي للرحلة لتسقط مواطن الغيث والكلأ.

ج- صورة سرعة الفرس في الصيد والحرب:

ويتجلى فيها وضوح صورة الطبيعة عند الشاعر في:

- المعرفة التفصيلية الدقيقة بعالم الحيوان وبأبعاده النفسية خاصة، مثل أن اندفاع سرب القطا (الحمام) سابقًا للورد يحفز القطاة (الحمامة) لمزيد من السرعة (البيت 23)(*) – ومثل أن ظمأ سيد الغضا للورد تحت رشاش المطر يكون أسرع له (البيت 21) – ومثل المعرفة التفصيلية بمشاهد صراع الحيوان وأوضاعه النفسية في مراحل الصراع، كما في مشهد صراع اللقوة الطلوب مع الثعلب (الأبيات 25-33).

د- صورة سير المقاتلين متدرعين إلى الحرب:

وهي صور على بساطتها تحتوي على أوصاف الحيوان التي تجعله أكثر قوة وثباتًا، مثل الجمال غير المذللة بركوب ولا حمل، فهو أشد لها.

هذا الجانب المعرفي من النموذج الإدراكي مع السمتين السابقتين له، وهما التفصيلية والمادية / الإنسانية تعكس جميعًا وعيًا حادًا لدى الشاعر العربي بالعالم المحيط به، في مستوياته الجزئية والكلية، الثابتة والمتحركة، الزمانية والمكانية، المادية والمعنوية، وقدرة على الربط بينها في علاقات من التشابه والتقارن والتباين هي ثمرة تفاعل العقل والنفس مع هذا العالم.

ومن ثم جاءت رؤيته رؤية واضحة متماسكة للطبيعة والإنسان، مع إدراك ناقص لصورة الألوهية، هيأت هذه الأمة – فيما يبدو – لاستقبال وحي السماء لتصح وتكتمل صورة الألوهية، ولتكتمل معها رؤية الشاعر العربي والإنسان العربي للوجود.

ترتبط بهذه السمات الثلاثة للنموذج الإدراكي للشاعر العربي قضية شغلت حيزًا من اهتمام

(*) هذه الأرقام هي أرقام الأبيات في التسلسل الذي وضعته لا أرقامها في النصوص.

النقد العربي المعاصر، وهي استخدام الأسطورة مدخلًا وأداة لتأويل الشعر العربي القديم.

والأسطورة "من أقدم الأشكال التعبيرية التي عبر بها الإنسان القديم عن ذاته ومعتقداته، والتي من خلالها استطاع أن يفسر كل ما يحيط به من ظواهر طبيعية وكونية، فضلًا عن تطويع الوثني القديم لها؛ كي تخدم معتقداته الوثنية"[1].

وقد تنوعت الأساطير طبقًا لهذا التحديد، من حيث مصدرها ومن حيث وظيفتها، فمن حيث مصدرها هناك الأساطير المنقولة أو التاريخية، التي تتضمن عناصر تاريخية واقعية وعناصر خرافية، والأساطير المبتكرة التي ألفها الإنسان وابتكرها ابتكارًا تامًّا [2]. ومن حيث وظيفتها هناك الأسطورة الدينية، وهي مرتبطة بالشعائر والطقوس الوثنية؛ لأن هذه الأساطير كانت إفرازًا طبيعيًّا للانحراف في العقائد؛ ومن ثم كانت بمثابة الاعتقاد الديني. وهناك الأسطورة التعليلية، وهي التي تهتم بتقديم الأسباب والعلل التي تفسر الظواهر التي استعصى على الإنسان القديم فهمها، كالظواهر الطبيعية والحياة والموت ... إلخ. وهناك الأسطورة الرمزية التي سجل فيها الإنسان القديم المعاني الإنسانية؛ كالحب والوفاء والصدق والغدر... إلخ [3].

وقد حاول بعض النقاد العرب المعاصرين تفسير بعض الصور المتكررة في الشعر العربي القديم؛ كصور الأطلال والظعن وفرس الصيد والثور الوحشي مع الصائد وكلابه، تفسيرًا يربطها بهذه الأساطير.

من هذه الصور بعض النماذج التي وردت في هذا المبحث، وهي صور الأطلال والظعن الراحلة وفرس الصيد.

فصورة الأطلال في سمط لبيد بن ربيعة هي قوله:

(1) عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى حتى الآن، رسالة ماجستير، مخطوطة بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2000، ص 1.

(2) انظر: السابق، ص 18، 9.

(3) انظر: عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى حتى الآن، ص 21-22، 24، 25.

1- عَفَــــتِ الـــدِّيَارُ مَحَلُّهــــا فَمُقَامُهــــا بِمِنًـــــى تَأَبَّـــــدَ غَوْلُهـــــا فَرِجَامُهَـــــا

2- فَمَــــدَافِعُ الرّيّـــــانِ عُـــــرِّيَ رَسْـــمُها خَلَقًـــا كَــما ضَــمِنَ الــوُحِيَّ سِــلاَمُهَا

3- دِمَـــنٌ تَجَـــرَّمَ بَعْـــدَ عَهْـــدِ أَنِيـــسِها حِجَــــجٌ خَلَــــوْنَ حَلَالُهـــــا وَحَرامُهَــــا

4- رُزِقَـــتْ مَرَابِيـــعَ النّجـــومِ، وَصَـــابَها وَدْقُ الرّواعِـــــدِ جَوْدُهَـــــا وَرِهَامُهـــــا

5- مِـــنْ كُـــلِّ سَـــارِيَةٍ وَغَـــادٍ مُـــدْجِنٍ وَعَــــــشِيّةٍ مُتَجَـــــاوِبٍ إِرْزَامُهَــــــا

6- فَعَـــلا فُـــرُوعَ الأيْهقـــانِ وَأَطْفَلَـــتْ بِـــــالجَلْهَتَينِ ظِباؤُهـــــا وَنَعَامُهَـــــا

7- والــــوَحْشُ سَـــاكِنَةٌ عـــلى أطلائِهـــا عُـــوذًا، تَأَجَّـــلُ بالفَـــضاءِ بِهَامُهَـــا

وفي أبيات لطرفة بن العبد من غير المعلقة يفسرها د. مصطفى ناصف بأنها "ضرب من الطقوس أو الشعائر التي يؤديها المجتمع، أو تصدر عن عقل جماعي ... لا عن عقل فردي أو حالة ذاتية" [1]. ويرى أن فن الأطلال "كغيره من فنون الشعر العربي في العصر الجاهلي ينبع من إلزام جماعي .. ويأتي هذا الالتزام من ارتباط غامض بحاجات المجتمع العليا"[2]. من هذه الحاجات – كما يفهم من كلام د. مصطفى ناصف – معنى الانتماء وسلطان اللاشعور الجمعي، ومنها أيضًا التذكر والمحاولة الدائمة لبعث الماضي، والتي يفسر بها صور الوقوف على الأطلال والوشم المتجدد عند لبيد وغيره. فكل هذه الصور "فيها احتفال مستمر ببعث الماضي من قبل الشاعر الموكل بذلك من المجتمع؛ فالمجتمع كأنه يقوم بشعائر واحدة، ويتشارك أفراده في صلاة واحدة، ويرتلون على الدوام أغنية الماضي" [3].

وكذلك يرى أنه "في الأطلال والناقة والفرس والمطر والرحلة، يحاول كل مفكر أن يصنع جزءًا من تمثال مقدس، يقره ويباركه ضمير المجتمع"[4].

(1) د. مصطفى ناصف: قراءات ثانية لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، (د.ت)، ص 53.

(2) د. مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 53.

(3) السابق ص 56.

(4) السابق، ص 53-54.

ويرى د. مصطفى الشورى في هذه الصورة في أبيات لبيد - وفي غيرها من صور الحيوان في المقدمات الطللية - دليل خصب ونماء، ورمزًا للطوطمية، أي الآلهة القديمة، ورموزًا للشمس التي إذا غابت لم يحجب ضوؤها: "فإذا كانت صاحبة الطلل [يعني المحبوبة الراحلة] هي الشمس التي تبعث الحياة في الكون كله، فإن وراء وجود الحيوان رمزًا يعود إلى مفهوم الطوطمية عند العرب .. فالحيوانات هذه هي رموز للشمس، فإذا غابت الشمس واختفت عن العيون يظل ضياؤها باقيًا؛ ومن ثم تستمر الحياة والصخب" [(1)].

وصورة الأطلال في مذهبة قيس بن الخطيم:

1- أَتَعْــــرِفُ رَسْـــــمًا، كـــــاطِّرادِ المَـــــذاهِبِ   لَعَمْــرَةَ وَحْــشًا، غَــيْرَ مَوْقِــفِ رَاكِــبِ

2- دِيــارُ التــي كَــادَتْ - وَنَحْــنُ عَــلَى مِنًــى -   تَحُــلُّ بِنَــا، لــولا نَجَــاءُ الرَكائـــبِ

3- تَبَــدّتْ لَنَــا كالــشّمْسِ تَحْـــتَ غَمامَـــةٍ   بَــدَا حَاجِــبٌ مِنْهَــا وَضَــنَّتْ بِحَاجِــبِ

4- وَلَـــمْ أَرَهـــا، إلّا ثَلاثًـــا عـــلى مِنًـــى   وَعَهْــدِي بِهَــا عَــذْرَاءَ ذاتَ ذَوَائِـــبِ

يفسرها د. مصطفى الشورى بقوله: "ولا شك أن ارتباط رحيل هذه المرأة بإقفار الديار يدل على ما لها من قدرة على الخصب واستمرار الحياة. والذي يمنح الخصب والنماء والحياة، ويحيل المكان إلى الجدب هو الإله؛ لأنه ما من امرأة حقيقية تقفر ديار قومها وتصير خرابًا إذا ما رحلت. وقد سبق أن تحدثت عن قداسة المرأة منذ القدم، وكيف ظلت هذه القداسة في وجدان الشعراء جميعًا، يتحدثون عنها في شعرهم كفكرة بعينها حتى قبيل ظهور الإسلام"[(2)].

وفي صورة الظعن الراحلة يستشهد د. أحمد كمال زكي ببيت طرفة بن العبد:

3- كَأَنَّ حُدُوجَ المالِكيّةِ غُدْوَةً   خَلايا سَفينٍ بالنّواصِفِ مِنْ دَدِ

على أن صورة الظعن في إطار المقدمة الطللية، ووصف الناقة، مع ربطها بالبقرة أو الثور

---

(1) د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1986، ص 130، وأظن الكلمة الأخيرة "والخصب".

(2) د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 124-125.

الوحشي أو الحمار الآبد أو الظليم "إنما هو تقليد شعري له أصوله الميثولوجية، وليس تعبيرًا عن واقع يَفترض أن الجاهليين كلهم عاشوا في خيام، وأنفقوا أيامهم في الرحلة والقنص والحرب"[1]، وعلى أن رحلة الظعن التي وصفها كل الشعراء تقريبًا كان يعني الشاعر أن تكون الناقة بعيرًا هادئًا، يحمل أجمل النساء وأكثرهن زينة وإشراقًا، وأن هذا الموكب كله "يتجه عادة من الشرق إلى الغرب وفوق جبال مختلفة، وفي وديان سحيقة" [2]، ومن ثم يفسر د. زكي هذه الصورة بأنها "رحلة الشمس نفسها يوميًا، منذ أن تبرز من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق في البحر العظيم .. ومن يدري فقد تكون الشمس – حبيبة الشاعر رمزًا – مُقِلَّة ناقة كناقة هذه الحبيبة. ومن قديم تصور الأساطير الشمس سفينة تسير في بحر. وقد حرص الشاعر الجاهلي - في كثير من الأحيان - على تصوير الظعن بالخلايا، أي السفن العظيمة"[3].

وصورة فرس الصيد عند المرقش الأصغر، وهي قوله:

يُجِمُّ جُمومَ الحِسْيِ جاشَ مَضِيقُهُ وَيردَى به مِنْ تَحْتُ غِيْلٌ وَأَبْطُحُ

يراها د. الشورى - مع غيرها من صور الفرس المرتبطة بالماء والمطر في الشعر الجاهلي - رمزًا للخير والغيث والحياة، يقول: "كانت رحلة الصيد في فكر الشاعر الجاهلي رحلة أمل في المستقبل، ورغبة في استمرار الحياة ودوامها. وكانت وسيلة الشاعر في هذه الرحلة الفرس، كما كانت الناقة وسيلته في رحلة الظعن؛ مما جعل الفرس رمزًا للخير والحياة ... وحرص امرئ القيس وغيره من الشعراء على تصوير الحصان وقوته بهذه الصورة الأسطورية وربطه بفكرة الماء والسيل ما هو إلا وسيلة للخلاص النفسي، الذي ينقلهم بعيدًا عن واقعهم إلى واقع جديد

(1) د. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، مج 1 ع 3، الجزء الثاني "مناهج النقد الأدبي المعاصر" أبريل 1981، ص 122-123، وانظر: د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 115، 117، وانظر: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 2000، ص 132-134.

(2) أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، ص 123.

(3) السابق، نفس الصفحة.

متميز، قادر على تحقيق آمالهم في استمرار الحياة وتجددها، وفي الانتصار على واقعهم المؤلم"[1].

ويمكن مناقشة هذه التحليلات من جهتين؛ جهة هذه التحليلات نفسها، وجهة المدخل النظري الذي انطلقت منه.

أ- من جهة التحليلات نفسها يرد عليها ما يلي:

أولًا: لم يحدد النقاد في تحليلاتهم الأساطير التي فسروا من خلالها هذه الصور الفنية، بحيث ترد كل صورة، أو عدة صور إلى أسطورة بعينها؛ ولهذا ما نجد أن الدلالات التي يئول بها النقاد هذه الصور جميعًا واحدة هي الخصب والنماء والحياة والشمس والبقاء والخير، وأن الرموز جميعًا؛ المرأة والفرس والأطلال والنوق الظاعنة، ترمز إلى هذه الدلالة الواحدة، بالرغم من ذكرهم لبعض هذه الأساطير في مواضع أخرى من هذه الدراسات؛ مما يجعل الخلط بين الرمز والأسطورة واردًا في هذه التحليلات؛ إذ يستخدم مصطلح "التفسير الأسطوري"، ويراد به تفسير الرمز في هذه الصور.

ومما يرجح هذا الحكم أمران:

الأول: أن المعنى في هذه الصور لا يحتمل بعدًا أسطوريًّا؛ فصورة الأطلال في أبيات قيس بن الخطيم مثلًا تحمل معنى واقعيًّا، هو ارتباط الحياة والحركة والعمران في المكان بوجود البشر، وتوحشه بمغادرتهم، فهذه حقيقة مشاهدة لا تحتاج إلى الأسطورة للتعبير عنها؛ لأن الأسطورة – كما سبق في بيان معناها – يفسَّر من خلالها ما لا يستطيع الواقع تفسيره أو التعبير عنه.

الآخر: يبدو أن كثيرًا من تعبيرات د. مصطفى ناصف في تحليله لأبيات لبيد بن ربيعة وغيرها من الصور في غير هذه النماذج، هي تعبيرات مجازية، مثل استخدامه لألفاظ "الشعائر والطقوس"، فهو لا يستخدمها بمعناها الحقيقي الاصطلاحي، أي أنها عبادات دينية أو طقوس اجتماعية؛ بل هو تعبير مجازي عن هذه الحاجات المجتمعية

(1) د. مصطفى الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، ص 185.

المشتركة التي يعبر عنها الشاعر، والتي تعبر عن عقل جمعي، لا معاني فردية [1].

ثانيًا: ترتب على هذا انقطاع الصلة أو العلاقة بين الرموز في هذه الصور وما ترمز إليه من دلالات أسطورية؛ فالعلاقة مثلًا بين صورة الظعن التي تتجه دائمًا من الشرق إلى الغرب وبين رحلة الشمس يوميًّا من خدرها إلى أن تغيب وراء الأفق، كما يقول د. أحمد كمال زكي – مع غياب الأسطورة نفسها التي يحيل إليها هذه العلاقة بينهما – تبدو علاقة بعيدة جدًّا؛ بحيث لا يمكن لمح أي رابط بينهما يفسر دلالة الصور في ضوء معنى الأسطورة أو موضوعها، وكذلك العلاقة بين فرس المرقش الأصغر ودلالة الغيث والحياة؛ ومن ثم يظل مستوى التأويل في الصور التي قدمها نقاد هذا المنهج منبت الصلة بموضوع الصورة. وقد أشار د. محمد حسن عبد الله إلى ضرورة وجود هذه العلاقة بين مستويي المعنى؛ دلالة الصورة ودلالة الأسطورة، وكذلك ضرورة وجود القرينة الدالة على إرادة هذا المستوى الدلالي الأسطوري والمجازي عمومًا. يقول: "ولأن هذه الدلالة المجازية ليست الأصل في الاستعمال، وإنما هي الاستثناء، فقد أحيطت بشرطين، قُصد بهما حماية الدلالة الأصلية من عقال الابتكار الفردي، بتحديد حريته في اللعب باللغة، فكانت العلاقة والقرينة شرطين لصحة المجاز، وهما معًا يمكن اعتبارهما ميدان التناحر بين الذاتي والموضوعي في التعبير المجازي، وأينما كان موضع الغلبة في هذا الميدان، فإن هذه الخاصية ستبقى من إمكانات المجاز وما يتفرع عنه من رمز وأسطورة"[2].

هذا في حين يأخذ د. إبراهيم عبد الرحمن محمد على هذا الضبط للصورة - باشتراط وجود العلاقة والقرينة، وهما ضابطا أنواع الصور عند البلاغيين كما هو معروف – أنه مفهوم شكلي للصورة، يفترض حتمية وجود صفات مشتركة بين عناصر الصورة؛ مما دعم القطيعة بين الأصل الميثولوجي الأسطوري وبين الشكل الفني في هذه الصورة، بعدما قطعت الألفة وكثرة الاستعمال ما بين أطراف هذه الصور من علاقات وصلات ميثولوجية، تجمع بين عناصرها

(1) انظر على سبيل المثال هذه التعبيرات في تحليلاته: قراءة ثانية لشعرنا القديم، ص 53-54، 56.

(2) د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ت، ص 119.

المختلفة، فخيل للناس أنها أطراف تجمع بينها خصائص وصفات عادية مشتركة[1].

ثالثًا: تغفل هذه التحليلات علاقة هذه الصور ودلالاتها الأسطورية أو الرمزية بمعاني النص ودلالاته، فإذا فُسرت صورة فرس الصيد بأن فيه دلالة القوة والخصب، المرتبطة أسطوريًا بالقمر وبالشمس، فإن هذه الدلالة لا تتسق مع معاني ودلالات النص الشعري عند طرفة بن العبد ولبيد بن ربيعة وعبيد بن الأبرص والمرقش ودريد بن الصمة والنابغة الجعدي؛ لأن هذه النصوص جميعًا لا تعبر عن معانٍ دينية. ومعاني القوة أو الخصب أو غيرها، فيها مستمدة من الدلالات اللغوية والفنية لهذه الصور لا مما تشير إليه – طبقًا للتفسير الأسطوري – من الرموز والأساطير.

ومما لا شك فيه أن الشاعر العربي كان يرفع بصره إلى السماء؛ ففي شعره الثريا والشعرى العبور، وغيرها من أسماء الكواكب والنجوم، لكن الدلالات الشعرية التي وردت فيها هذه الأسماء، والسياقات الشعرية التي وردت فيها صور الأطلال والظعن وفرس الصيد، بعيدة تمامًا عن أية دلالة أسطورية مرتبطة بها، وإن استخدمت الصور البصرية التي شكلتها الكواكب والنجوم كصورة الصور والفرس والصائد.

أما جهة المدخل النظري لتحليل الشعر الجاهلي فيرد عليه ما يلي إجمالًا:

أ- النموذج الإدراكي للشاعر العربي بسماته الثلاثة السالفة الذكر يرجح عدم دخول الأسطورة بشكل فعال في تكوينه، فيما يخص صور الموضوعات الأربعة على الأقل. فتفصيلية النموذج ومعرفيته وماديته وإنسانيته لم يتبين من خلالها حضور العنصر الأسطوري في هذا النموذج، ومن ثم لا يمكن تأويلها تأويلًا أسطوريًا.

بيان ذلك أن الصور تصاغ "من عناصر كانت النفس قد تلقتها من طريق الحس أو الوجدان، وليس في إمكانها أن تبدع عناصر لم يتقدم للمتخيل معرفتها"[2]. ولما كانت

(1) انظر: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص 177، وانظر ص 132.

(2) محمد الخضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، المكتبة الرحمانية، 1340 هـ = 1922م، ص 13.

الأساطير تقع في الجانب المعرفي من النموذج، ولم يكن لأساطير الخلق والبعث والخصوبة حضور في الوجدان العربي ترجح عدم إمكانية تأويل هذه الصور تأويلًا أسطوريًّا.

ب- هذا المدخل من مداخل تفسير الشعر الجاهلي يغفل كل جماليات النص والعناصر الفنية فيه، ولا يلتفت سوى للمكونات الأولى أو المادة الخام – أو جزء من هذه المادة الخام الأولية – التي تتصرف فيها المخيلة مع غيرها من العناصر؛ لتنتزع منها صورًا بديعة، كما يقول محمد الخضر حسين التونسي [1]، ويغفل ما وراءها من طرق الإبداع في التركيب وفي التصوير وفي الدلالات، فضلًا عن الموسيقى، وكلها عناصر تمثل حقيقة الفنية في الشعر، في حين تبقى عناصره الأولية، أساطير وغيرها، مطروحة في الطريق كما يقول الجاحظ. فإذا كانت الصلة بعد كل ذلك بين الصورة وأصلها الأسطوري في الشعر الجاهلي قد قُطعت بالصياغة الفنية التي حولتها "إلى صور إبداعية، تدق ملاحظة عناصرها وأصولها الأسطورية على القارئ العادي"[2]؛ فإن شكوك الدارسين حول الجدوى الحقيقية من هذا المنهج تكون شكوكًا مشروعة[3].

ج- يرتبط بهذا الاعتراض اعتراض آخر أن الأساطير لم تكن واحدة من مكونات العقل العربي الأساسية، ولا هي من عناصر ثقافته الحاكمة الفاعلة، بعكس العقل الغربي

(1) انظر: السابق، ص 13.

(2) د. إبراهيم عبد الرحمن: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، ص 71.

(3) انظر: د. شفيع السيد: تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، الطبعة الثالثة 1410هـ = 1990م، ص 20-22. وانظر: د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، ع2، 07 شوال 1416هـ = 1996م، ص 125-129، وانظر جملة التساؤلات التي طرحها د. صلاح رزق في كتابه: "المعلقات العشر" .. دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، 2009، ج1، ص 49-50، وإن لم ينكر جدوى هذا المنهج في معرفة الخلفية المفسرة لخصوصية تكوينه اللغوي وتشكيله الصوري. وانظر أيضًا نقدًا للمنهج الأسطوري؛ لأنه يجعل الشعر كله إكمالًا للأسطورة، فإذا لم تكتمل اتهمت عدة الشاعر بعدم الاكتمال: د: محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي، ص 17-18، و: بناء الجملة العربية، ص 314-315. وانظر اعتبار المنهج الأسطوري أنه يمثل نوعًا من العجز أمام النص برؤية أكثر مما ينبغي أن يُرى فيه، وبخلع ثقافة الناقد الخاصة عليه، وقسره على الاستجابة لهذا التفسير: د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، ص 14.

الذي شكلت أساطير اليونان والرومان مكونًا أساسيًّا من مكونات نسيجه الفكري والوجداني. فالتاريخ "لا يعرف من الأساطير العربية إلا شيئًا يسيرًا لا يستطيع الباحث أن يطمئن إليه بمفرده كل الاطمئنان؛ ليستخلص منه رأيًا فاصلًا أو نتيجة جازمة. وهو إلى ذلك مضطرب كل الاضطراب، مختلط غاية الخلط، لا يحده نظام، ولا يسوسه قانون، ولا يجمعه كتاب خاص، كما في أساطير الأمم الأخرى؛ وإنما هو نبذ متفرقة في كثير من كتب الأدب والأخبار ... بعضها له اتصال بعقائد العرب قبل الإسلام، وبعضها له اتصال بعوائدهم، والبعض الآخر يتصل بتاريخهم القديم"[(1)].

هذه القلة والبساطة في الأساطير العربية مردها ليس إلى سذاجة العقلية العربية وضعف الخيال عندها، كما بنى الشابي على مقدمته[(2)]؛ بل إلى سبب آخر، هو تتابع الديانات السماوية على شعوب هذه المنطقة؛ مما حفظ العقل العربي من التأثر بالأساطير، أو اختراعها ثم الإيمان بها، حتى ما وجد مع تطاول الأزمان من هذه الأساطير كان لصالحين أو لفجار، عصوا اللـه في الكعبة [(3)]، ونتيجة لهذا لم يحفل العقل العربي بهذه الأساطير. حتى بعد الإسلام لم يهتم علماء المسلمين بجمع هذه الأساطير وتدوينها، وهم الذين لم يتركوا شيئًا ذا أثر في حياة العرب دون عناية بجمعه، مثل الشعر والأمثال واللغة.

وقد كان أثر التوحيد وبقاياه في المنطقة العربية أن جعل العقل العربي أدنى إلى الواقع منه إلى الأوهام السابحة مع الأساطير، بعكس ما يخلص إليه الشابي من أن بقايا الأساطير الدينية العربية "لا تفصح عن فكر عميق أو شعور دقيق، ولا ترمز لمعنى من المعاني السامية، وإنما هي أدنى إلى الوهم منها إلى أي شيء آخر"[(4)(*)].

---

(1) أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961، ص 31، (كان الكتاب في أصله محاضرة ألقيت سنة 1348هـ = 1929م، كما جاء في هامش ص7).

(2) انظر: أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، ص 33، وقد أسرف الشابي فيما بناه من أحكام على العقل العربي؛ لأنه اتخذ العقل الأوربي معيارًا ومقياسًا يقيس إليه العقلية العربية والخيال العربي والشاعرية العربية، وقد كان الغموض يستهويه – رحمه اللـه – ويستفز شاعريته.

(3) انظر: السابق، ص 34-35.

(4) السابق، ص 33.

(*) وربما كان خلو البيئة من الأساطير – من جهة أخرى – تهيئة إلهية لهذا الجزء من العالم لاستقبال آخر رسالات السماء إلى الأرض، وتمهيدًا لحفظ هذه الرسالة وكتابها العزيز من الاختلاط بأية عناصر قد تعكر صفاء هذه الرسالة ونقاءها.

فالعقلية العربية - بناء على هذا - تختلف بالضرورة عـن العقليـة الغربيـة المـشبعة بالأسـاطير، والتـي تستمدها أساسًا من التوراة[1]. وبناء على هذا الاختلاف في مكونات البيئـة الثقافيـة، يختلـف الـسياق النقـدي الذي يتجه عند العرب للوضوح والتحديـد، لا الغمـوض، ومـثلما أن الغمـوض الـذي تـشيعه أسـاطير اليونـان والرومان معيار لجمال الفن، فإن الوضوح والتفصيل يمكن أن يعد معيارًا للفـن أيـضًا، ولـيس معنـاه الوضـوح التام؛ لأن لغة الفن - بطبيعتها - تنِدُّ دائمًا عن الوضوح والتحديد التامَّيْن.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

أ- استخدام النموذج الإدراكي والتحليلي أداة لتحليل الصور الفنية في الـنص الـشعري لـه قيمتـه في فهـم المكونات الأولية للصور الفنية، وفي فهم رؤية الوجـود لـدى الـشاعر العـربي، وإن لم تكـن كافيـة في بيان فنية الشعر.

ب- يتميز النموذج الإدراكي للشاعر العربي، أي رؤيته للوجود، بثلاث خصائص رئيسة، هي:

- أنه نموذج مادي / إنساني، يثري بالعناصر والعلاقات والقيم المادية والإنـسانية، ولـيس فيـه تـصور واضح أو كامل للغيب والألوهية.

- وهو نموذج تفصيلي، يتوقف عند تفاصيل وجزئيات الوجود المحيط به ماديًّا وإنسانيًّا.

- وهو نموذج معرفي؛ حيث تثري الصور بحقائق جغرافية ومكونات بيئية وقيم وعادات اجتماعية.

(1) الناقد الكندي نورثروب فراي يعد التوراة مصدرًا للأساطير. انظر: د. صلاح رزق: المعلقات العشر، ج1، ص 42.

ج- لم تكن الأسطورة مكونًا من مكونات النموذج الإدراكي للشاعر العربي في حدود النماذج موضع التحليل. ومن ثم لم تكن مستوى دلاليًّا يمكن أن تُئَوَّل به الصور المتكررة موضع التحليل.

* * *

الفصل الثالث

بنــاء الدلالة

يهدف هذا الفصل إلى بيان المكونات الدلالية للنص الشعري في "جمهرة أشعار العرب.."، من جهة الكم الذي شكلته المعاني في بناء النص، ومن جهة كيفية بناء هذه المعاني بعضها على بعض في النص.

ولما كانت الدلالة تمثل المستقر الأخير للمسالك التي تسير فيها عناصر النص الشعري - ألفاظه، وصوره، وموسيقاه - فإن قضية هذا الفصل تتحدد في الإجابة عن سؤالين يحيطان بأقطار الدلالة في نصوص الجمهرة، وإن لم يستوفيا تفاصيلها. هذان السؤالان هما: كم هي؟ وكيف هي؟

وتشغل الإجابة عنهما مدخلًا ومبحثين:

المدخل: يتناول مفهوم بناء النص، أنه بناء دلالي في الأساس.

المبحث الأول: أبنية الدلالات.

المبحث الثاني: طرق بناء أبنية الدلالات.

مدخل:

1- بناء النص الشعري بناء للدلالات:

يمثل البحث عن المعنى والدلالة (*) غاية تحليل الكلام، سواء أكان الكلام أداءً علميًّا أم

(*) إيراد اللفظين معًا هنا للتفريق بينهما. انظر هذه القاعدة؛ أن اللفظين إذا اجتمعا في الذكر افترقا في المعنى، وإذا افترقا في الذكر اجتمعا في المعنى: د. علي جمعة محمد: الطريق إلى التراث الإسلامي، مقدمات معرفية ومداخل منهجية، نهضة مصر، الطبعة الأولى، 2004 م، ص 59.

والفارق بين "المعنى" و"الدلالة": أن المعنى هو المفهوم المباشر من النص، أو هو المستوى الأول من دلالته. أما الدلالة فهي مستوى تال من مفهوم النص، وراء المفهوم المباشر. مثال ذلك حديث النبي صلى الله عليه وسلم: "إن الله - عز وجل - يحب إذا عمل أحدكم عملًا أن يتقنه"، فمعنى الحديث إتقان العمل، أما دلالته فأن الإسلام دين عمارة وحضارة. يمكن بعبارة أخرى القول إن المعنى هو محصول التفسير، الذي يعتمد على الوضع الأصلي للألفاظ، وعلى النقل الظاهر وبيان المعنى الظاهر والمتبادر من الدلالة، بينما الدلالة هي محصول التأويل، الذي ينزع إلى

=

إبداعًا أدبيًّا. والإبداع الأدبي - الشعر منه خاصة، والشعر العربي القديم منه بشكل أخص - تثرى صياغته الفنية؛ ألفاظه وصوره وموسيقاه، بعطاء زاخر من المعاني والدلالات، بنيت بناء دلاليًّا غنيًّا في عناصره، متنوعًا في طرقه، محكمًا في تماسكه.

هذا الفهم للبناء الشعري - أنه بناء معان ودلالات - كان مستقرًّا عند النقاد والبلاغيين العرب، منهم ابن طباطبا العلوي صاحب "عيار الشعر"، وحازم القرطاجني صاحب "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"[(1)].

فتحت عنوان "صناعة الشعر" يقول ابن طباطبا العلوي: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخَّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعد له ما يلبسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه ... فإذا كملت له المعاني وكثرت الأبيات، وفق بينها بأبيات تكون نظامًا لها، وسلكًا جامعًا لما تشتت منها ...

=

مراتب الدلالة الأعمق والأشمل من إيماءات إلى معان ثانوية أو إيحائية أو سياقية أو مآلية، فهو أقرب إلى الدراية، وتعرّف المعنى الباطن معتمدًا على الفهم والاستنباط بالمعقول. انظر هذا الفارق بين التفسير والتأويل: د. حسن الشافعي: القارئ المعاصر بين كرامة النص ومسئولية التأويل، بحث مقدم إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة. بتاريخ 2005/3/25، ص 9-10.

(1) ومنهم ابن قتيبة الدينوري في نصه المشهور: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار...". من كتابه الشعر والشعراء، ج1، ص 75.

ونفس هذا الفهم كان عند الخطابي في بيانه لمفهوم النظم في القرآن الكريم، الذي هو مناط الإعجاز مع الألفاظ والمعاني، يقول: "أما رسوم النظم فالحاجة إلى الثقافة والحذق فيها أكثر؛ لأنها لجام الألفاظ وزمام المعاني، وبه تنتظم أجزاء الكلام، ويلتئم بعضه ببعض، فتقوم له صورة في النفس يتشكل بها البيان". في: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني. تحقيق: د. محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1387هـ = 1968م، ص 36. وقد أشار د. شفيع السيد في تعليقه على مثال ذكره الخطابي للنظم من سورة المدثر، رابطًا فيه ربطًا معنويًّا بين سباق الآية ولحاقها؛ أن الاعتداد بمثل هذا المثال في النظم عند الخطابي "يوسع دائرته – أي دائرة النظم – ويجعله ضربًا من الربط المعنوي بين فصول الكلام وفقراته". انظر: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، 1987، ص 52.

وأضيفُ أنه يؤسس، مع مجمل علم المناسبة؛ لمعرفة طرق بناء الدلالات بعضها على بعض ليس في القرآن الكريم فحسب؛ بل وفي الشعر أيضًا، قديمه وحديثه. وهو أعم من الفصل والوصل؛ لأنه يحلل الأبنية المعنوية للجمل في حال انفصالها كما في حال اتصالها.

ويسلك منهاج أصحاب الرسائل في بلاغاتهم، وتصرفهم في مكاتباتهم، فإن للشعر فصولًا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى ... بألطف تخلص وأحسن حكاية، بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله؛ بل يكون متصلًا به وممتزجًا معه ...

والشعر على تحصيل جنسه ومعرفة اسمه، متشابه الجملة، متفاوت التفصيل ... فمن الأشعار أشعار محكمة متقنة، أنيقة الألفاظ، حكيمة المعاني، عجيبة التأليف، إذا نقضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها، ولم تفقد جزالة ألفاظها. ومنها أشعار مموهة، مزخرفة عذبة، تروق الأسماع والأفهام إذا مرت صفحًا، فإذا حصلت وانتقدت بهرجت معانيها، وزيفت ألفاظها ... ولم يصلح نقضها لبناء يستأنف منه، فبعضها كالقصور المشيدة، والأبنية الوثيقة الباقية على مر الدهور، وبعضها كالخيام الموتدة التي تزعزعها الرياح، وتوهيها الأمطار، ويسرع إليها البلى"[1].

يستخلص من هذا النص المطول الأصول التالية:

1- القصيدة بناء، مادته الأولية المعاني، معبرًا عنها بالألفاظ؛ إذ لا يتصور وجود معنى قائم بنفسه إلا في صورة لفظ - كما يقول عبد القاهر الجرجاني.

2- عملية التنسيق والترتيب والربط بين الأبيات، تكون مادتها أيضا المعاني، ويكون تنقيح الألفاظ والنظر في القوافي بناء على تنسيق المعنى.

3- تتكون القصيدة – مثلما الرسائل - من عدة فصول، هي أغراض الشعر ومعانيه، وهي متلاحمة متصلة بلا انفصال، وهو ما يجعلها محكمة البناء متماسكة التأليف.

4- القيمة الفنية للقصيدة مردها إلى المعاني، وإلى الألفاظ، وإلى طريقة بناء المعاني.

5- هناك فروق بين القصائد في هذه العناصر، تجعلها متفاوتة في القيمة الفنية؛ ومن ثم في الاستحسان.

(1) محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت، ص 43-45. وانظر أيضًا: ص 167.

ويقدم حازم القرطاجني نظرية متكاملة في البناء الدلالي في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، تتكون من عنصرين؛ الأول: بيان المعاني من حيث حقائقها وكيفية اجتلابها، وعلاقتها بالنفس المبدعة والمتلقية، والثاني: المباني، من حيث أقسام المعاني في القصيدة، وكيفية بناء بعضها على بعض، على ما سيأتي بيانه في هذا الفصل. لكن يلفت النظر فيما قدمه حازم في حديثه عن إحكام مباني الفصول الدلالية في القصائد، أنه يرد أصل مفهوم "القصيدة" إلى قدرة الشاعر على استيفاء الأغراض والمعاني والجهات فيها، فيُسمَّى - حينئذ - "مُقصِّدًا"، أما من لا يقوى على هذا الاستيفاء فيُسمى "مُقطِّعًا". يقول حازم: "إذا كان الشاعر مقتدرًا على النفوذ من معاني جهة إلى معاني جهة أو جهات بعيدة منها، من غير ظهور تشتت في كلامه، وكان حسن المأخذ فيما يعضد به المعاني التي هي عمدة في كلامه من الأشياء التي يحسن اقترانها بها، بصيرًا بأنحاء التدرج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعض، بالغًا الغاية القصوى في التهدي إلى أحسن ما يمكن أن تكون بنية غرضه وكلامه عليه من المعاني الشديدة العلقة بغرضه، والانتساب إلى مقصده، وإلى أحسن ما يمكن أن يزين به تلك المعاني المعتمدة، ويُبَهِّيها مما يكون فيه إفادةٌ مناسبةٌ لما أفادته تلك المعاني، فيكون في ذلك تقوية وتكميل لما اعتمد من المعاني الأُوَل، أو حياطة لها من الضعف والنقص ... وكان مع ذلك مقتدرًا على وضع العبارات عن جميع ذلك على أحسن ما يمكن أن توضع عليه، حتى يتناصر إبداعه في المعاني بإبداعه في العبارات عنها؛ قيل فيه إنه بعيد المرامي(*). وهذا إنما يتفق بقوة العارضة ومعاناة الطبع وكمال تصرف الفكر. وهؤلاء هم المقصِّدون من الشعراء، المقتدرون على تعليق بعض المعاني ببعض، واجتلابها من كل مجتلب.

فأما من لا يقوى من الشعراء على أكثر من أن يجمع خاطره في وصف شيء بعينه، ويحضر في فكره جميع ما انتهى إليه إدراكه من صفاته التي تليق بمقصده، ثم يرتب تلك المعاني على الوجه الأحسن فيها، ويلاحظ تشكلها في عبارات منتشرة، ثم يختار لتلك

(*) قوله: "قيل فيه إنه بعيد المرامي" جواب للشرط: "إذا كان" أول النص. وطول الجملة النحوية بين طرفيها، المبتدأ والخبر أو الشرط والجزاء، أحد أسباب صعوبة لغة حازم في منهاجه، وتأبِّيها أحيانًا على السماح بمعانيها من قريب.

العبارات من القوافي ما تجيء فيها متمكنة، ثم ينظم تلك العبارات المنتشرة من غير أن يستطرد من تلك الأوصاف إلى أوصاف خارجة عن موصوفها؛ فهذا لا يقال فيه بعيد المرامي في الشعر، وهؤلاء هم المقطِّعون من الشعراء"[1].

ويستخلص من هذا النص المطول أيضًا عدة أصول:

أ- القصيدة تضم: أغراضًا – معاني عمدة – معاني بعيدة شديدة العلقة بالأغراض وبالمعاني العمدة، تكملها وتقويها وتزينها.

ب- حسن التدرج في الانتقال من غرض إلى غرض، ومن معنى عمدة إلى آخر، مع توفر العلاقات بين المعاني المستمدة من جهات بعيدة عن المعاني العمدة، وبينها وبين المعاني العمدة بلا تشتت، ولا انفصال ظاهر بينها، أي إحكام بناء هذه المباني الدلالية بالعلاقات والروابط التي تشدُّ البناء أن يضعف أو يتشتت؛ هو الذي يعطي "القصيدة" مفهومها، والشاعر تمكنه واقتداره.

ج- ضمور البناء الدلالي عن وجود الأغراض، إلى معنى عمدة له أوصاف تستمد من جهات قريبة لا بعيدة كالأول، ثم ترتيب هذه المعاني على وجه حسن، في صياغة حسنة، وقافية متمكنة، ينزل بالشعر والشاعر من مستوى القصيدة والاقتدار إلى ما دونه من القطعة وقرب المرمى. بعبارة أخرى: إن الثراء الدلالي للنص الشعري من جهة العناصر الدلالية، ومن جهة إحكام البناء أحد معايير جودة هذا النص.

د- ضرورة تضافر البناء الدلالي مع الصياغة لبلوغ المرتبة العالية في الفن الشعري، سواء أكان البناء الدلالي ثريًّا في عناصره أم محدودًا فيها.

هـ- تفريع المعنى، وحسن الاقتران والتعلق بين المعاني، والتدرج من بعض الأغراض والمعاني إلى بعض، هو من طرق بناء الأبنية الدلالية الكلية (الأغراض والمعاني العمدة)، والجزئية (المعاني المتعلقة بالمعاني الجزئية).

2- تمايز النصوص بتمايز الدلالات، وطرق بنائها:

تأسيسًا على هذا الأصل - أن بناء القصيدة بناء للمعانى والدلالات فيها - تكون

(1) أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 323-324.

خصوصية كل نص في طبيعة هذه المعاني والدلالات، وفي طريقة بنائها، وإن تشابهت بعض النصوص ظاهريًّا في طبيعة المعاني والدلالات، وفي بناء بعضها على بعض. ومن ثم يقتضي تحليل معاني كل نص ودلالاته وطرق بنائها الارتحال مع المعنى فيه؛ لمعرفة "كيف انبثقت ينابيعه من أوائلها وتسلسلت وجرت، وتعثرت وتوقفت، واستأنفت طريقًا بعد طريق، وكيف قفزت من باب من أبواب المعاني إلى باب آخر. وقد يظهر هذا في بعض القصائد قليلة السخاء، التي تجري معانيها على النسق المشهور، فتذكر الأطلال والرحلة ... إلى آخره، ويخفى إذا لم تكن القصائد جارية على هذا النغم، أو كانت جارية عليه، وهي من النفس الشعري السخي؛ كشعر الأعشى وامرئ القيس والنابغة، وكل القصائد الطوال الجياد"[1].

وترجع بعض أسباب اختلاف النصوص الشعرية في معانيها وطرق بنائها إلى "باعث النغم"، أو "مثير المعاناة" الذي دفع الشاعر إلى إبداع قصيدته. هذا الباعث والمثير يُتَهدَّى إليه بطريقين:

أحوال اللسان العربي وطرائق أدائه[2]، ومناسبة القصيدة والسياق الخارجي[*].

---

(1) د. محمد محمد أبو موسى: من أسرار التعبير القرآني – دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، ص 28. ويؤكد د. أبو موسى أن دراسة النظام الداخلي في نسق القصيدة لم يلتفت إليه الكثيرون على أهميته في تصور بناء القصيدة. انظر: قراءة في الأدب القديم، ص 383. وفي موازنة الشعر يشير د. محمد أبو موسى إلى أن من وجوه بلاغة القرآن التي لم تدرس بعد كما ينبغي حركة المعنى داخل السورة، ومراقبة نموه وامتداده، وذهابه وارتداده، وأن تحريك المعاني في السورة نظام بلاغي له أصوله وأسسه، وأن هذا باب من أخفى أبواب البلاغة وأغمضها. انظر: السابق، ص 25-26، 28.

(2) انظر: د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ص 26.

(*) يعلل د. حماسة عبد اللطيف دعوته للاهتمام ببناء الجملة في الشعر القديم، وأنه أهم وأدعى للعناية بـ "أن ظروف النص الأخرى غائبة أو غير موثوق بها، فلم يبق إلا النص وحده، وعلينا مجابهته من الباب الشرعي، وهو بناء الجملة". انظر: بناء الجملة العربية، ص 247.

وبرغم أهمية تحليل بناء الجملة في هذا الشعر - كما ذكر، وكما سبق بيانه في الفصل الأول كله - فإنه ينبغي العمل على إعادة استحضار ظروف النص الأخرى الغائبة بإعادة بناء السياق الخارجي للنصوص بكل عناصره التاريخية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية متلاحمة، في فتراته الزمنية المختلفة لذلك العصر؛ لأن بعض نصوص ذلك العصر القديم في حاجة إلى أضواء كاشفة من هذا السياق الخارجي لكشف بعض دلالاتها، مثل نصوص المديح

=

أما أحوال اللسان العربي وطرائق أدائه، فمثل التقديم والحذف والتعريف أو التنكير والإيجاز والتفصيل والتخفيف والمجاز والتصريح والكناية ... إلخ، وما تحمله هذه التراكيب من دلالات ظاهرة وهواجس خفية من نفس قائلها.

وأما مناسبة القصيدة - وإن لم تكن أصلًا في فهم دلالات النصوص الشعرية - فإن الحاجة إليها تمس في بعض النصوص لفهم معانيها ودلالاتها.

وأما السياق الخارجي - وهو أعم من مناسبة القصيدة - فإنه يشمل الأبعاد الاجتماعية والثقافية والدينية والسياسية المحيطة بالشاعر، وما تموج به الحياة حوله من تصورات ونزعات وأفكار وخواطر[1].

ورغم خصوصية كل نص في طبيعة المعاني والدلالات وطرائق بنائها، فإن هناك أنماطًا عامة للمعاني والدلالات ولطرق أدائها، تضم في طياتها هذه الخصوصيات، وتمثل أنساقًا عامة للبناء الدلالي في نصوص الجمهرة.

=

واستقبالنا المعاصر لها، خاصة التي قيلت في عصور قوة الدولة الإسلامية. فما زال هذا الاستقبال يراها قصائد لاستجداء الملوك والخلفاء والأمراء. أما عند إعادة بناء السياق السياسي الاجتماعي الثقافي الحضاري الذي قيلت فيه وكانت نتاجًا له، فإنه يمكن فهم واستقبال – ومن ثم تقدير- هذا الفن من فنون الشعر بغير التقدير الذي يلقاه الآن، والذي يتراوح بين الاستهانة والاتهام، عاجزًا عن النفاذ إلى طبيعة السياق الاجتماعي الثقافي السياسي، الذي كان يستقبل مثل هذه القصائد بتقدير عال لقيمتها الفنية والاجتماعية والسياسية، لا بالنظر إليها على أنها تسول بالفن. وهذه العملية، أعني إعادة بناء السياق الخارجي بعناصره المتلاحمة، من المهام المنتظرة من تاريخ الأدب.

(1) تجدر الإشارة إلى أن أحد مفاهيم السياق في النقد الأدبي الغربي المعاصر – الأسلوبي منه خاصة – هو "الظروف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية والشخصية المحيطة بالمؤلف والقارئ، مثل طبيعة الشعور، والصلات الثقافية والمكانة الاجتماعية والمعلومات، والمعرفة بالآثار الأدبية الأخرى والأجناس الأدبية، وتأثير المذاهب الأدبية والجمالية والبلاغة المعيارية والتقاليد اللغوية والاجتماعية السائدة، وكلها تؤثر في اختيارات المؤلف، وتشكيل سياق الإنتاج كما تؤثر في تلقي القارئ، وتشكيل سياق الاستقبال". برند شبلنر: علم اللغة والدراسات الأدبية، ص 110-111، نقلًا عن: مديحة جابر السايح: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر، التطور – النظرية – التطبيق، 2003، ص 175، وانظر فيه: المفاهيم الأربعة للسياق في النقد الأسلوبي المعاصر، ص 174-187.

3- أصل المعنى أو جذر المعنى هو مصدر تماسك بناء النص:

أصل المعنى أو جذر المعنى هو الدلالة المركزية التي تنبثق منها كل دلالات النص الكلية والجزئية والفرعية، كما سبقت الإشارة في مدخل مبحث بناء الجملة الطويلة. وهو يشبه النواة التي تدور حولها كل مكونات الذرة، أو مركز الدائرة الذي يرتكز إليه كل محيطها.

وجذر المعنى في النص متولد عن الوحدة الشعورية التي انبثقت عن باعث النغم ومثير المعاناة، وفي نفس الوقت هو الذي يمنح القصيدة خصوصية بنائها، واتساق نظامها الداخلي، وترابط مكوناتها مهما تنوعت هذه المكونات[1].

تمثل هذه الأسس النظرية الثلاثة مدخلًا لدراسة بناء الدلالة في نصوص الجمهرة، من جهة أبنية هذه الدلالة، ومن جهة طرق بناء هذه الأبنية.

* * *

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ص 375-376، و: التصوير البياني، ص 220، وانظر مفهوم "وحدة القصيدة" في الشعر العربي القديم، وأنها وحدة تنشأ في نفس الشاعر أولًا، ثم تفيض على كل مكونات القصيدة، فيما يسمى بـ "زمن النفس". محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، ص 301-303.

المبحث الأول

أبنـية الدلالات

يتناول هذا المبحث المكونات الدلالية للنص الـشعري في "جمهـرة أشـعار العـرب"، مقـسمًا إياهـا إلى عدد من أنواع الأبنية الدلالية، تتدرج من الأكبر إلى الأصغر، بحسب المساحة التي تشغلها مـن بنـاء الـنص؛ ثم يحلل خصائص هذه الأبنية الدلالية من هذه الجهة الكمية.

ومن ثم يضم هذا المبحث العناصر التالية:

1- أنواع الأبنية الدلالية.

2- نماذج الأبنية الدلالية.

3- خصائص الأبنية الدلالية.

1- أنواع الأبنية الدلالية:

يتكئ هذا المبحث - في رصده أنواع الأبنية الدلالية في نصوص الجمهرة - على مـا ذكـره حـازم القرطـاجني في المنهج الأول من قسم المباني، في "المعلم الدال على طرق العلم بقواعد الـصناعة النظميـة، التـي عليهـا تقـوم مبـاني النظم، وبتصرف الخواطر فيها على ما يجب أن تلتئم صناعة النظام الشعري على الكمال".

ففي حديث حازم عن دور الطبع في الصناعة الشعرية يحـدده أولًا بأنـه "اسـتكمال للـنفس في فهـم أسرار الكلام، والبصيرة بالمذاهب والأغراض التي من شأن الكلام الشعري أن ينحى بـه نحوهـا"[1]، ثـم يبـين أدوات هذا الفهم لأسرار الكلام، والذي تقوى به النفس على صياغة الكلام بأنها "قـوى فكريـة واهتـداءات خاطرية"[2]، ويحددها بأنها عشرة تتفاوت حظوظ الشعراء منها. ثم يفصل القـول في هـذه القـوى العـشرة التي تمثل عناصر الطبع.

يقول في القوة الثانية: "القوة على تصور كليات الشعر والمقاصـد الواقعـة فيهـا والمعـاني

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 199.

(2) السابق: ن ص.

الواقعة في تلك المقاصد؛ ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد على ما يجب"[1](*).

في هذا النص يقدم حازم القرطاجني تصورًا نظريًّا للعناصر الدلالية في القصيدة؛ حيث يراها تنقسم إلى كليات، أي أغراض كلية، تتضمن عددًا من المقاصد الدلالية، كل مقصد منها يضم عددًا من المعاني، منتظمة جميعها في هيكل دلالي هو فصول القصيدة، وهيكل موسيقي هو القافية.

بناء على هذا التصور النظري، يقسم البحث أنواع الدلالات في نصوص الجمهرة إلى ثلاثة أنواع:

الأول: أبنية كلية؛ وتشمل: الأغراض – المقاصد.

الثاني: أبنية جزئية؛ وتشمل: المعاني الجزئية الواقعة في المقاصد.

الثالث: أبنية فرعية؛ وتشمل: المعاني الفرعية – المعاني المتفرعة – المعاني الهامشية.

والشكل التالي يوضح شجرة البناء الدلالي في النص:

(1) السابق، ص 200.

(*) خلاصة باقي القوى العشرة:

الأولى: القوة على تشبيه ما لا يجري على السجية بما يجري على السجية (أي تشبيه البعيد بالقريب والغامض بالواضح ...).

الثالثة: القوة على تصور أحسن صورة للقصيدة من جهة وضع بعض المعاني والأبيات والفصول من بعض، بالنظر إلى صدر القصيدة وخروجها إلى غرضها وخاتمتها.

الرابعة: القوة على الشعور بالمعاني، واجتلابها من جميع جهاتها.

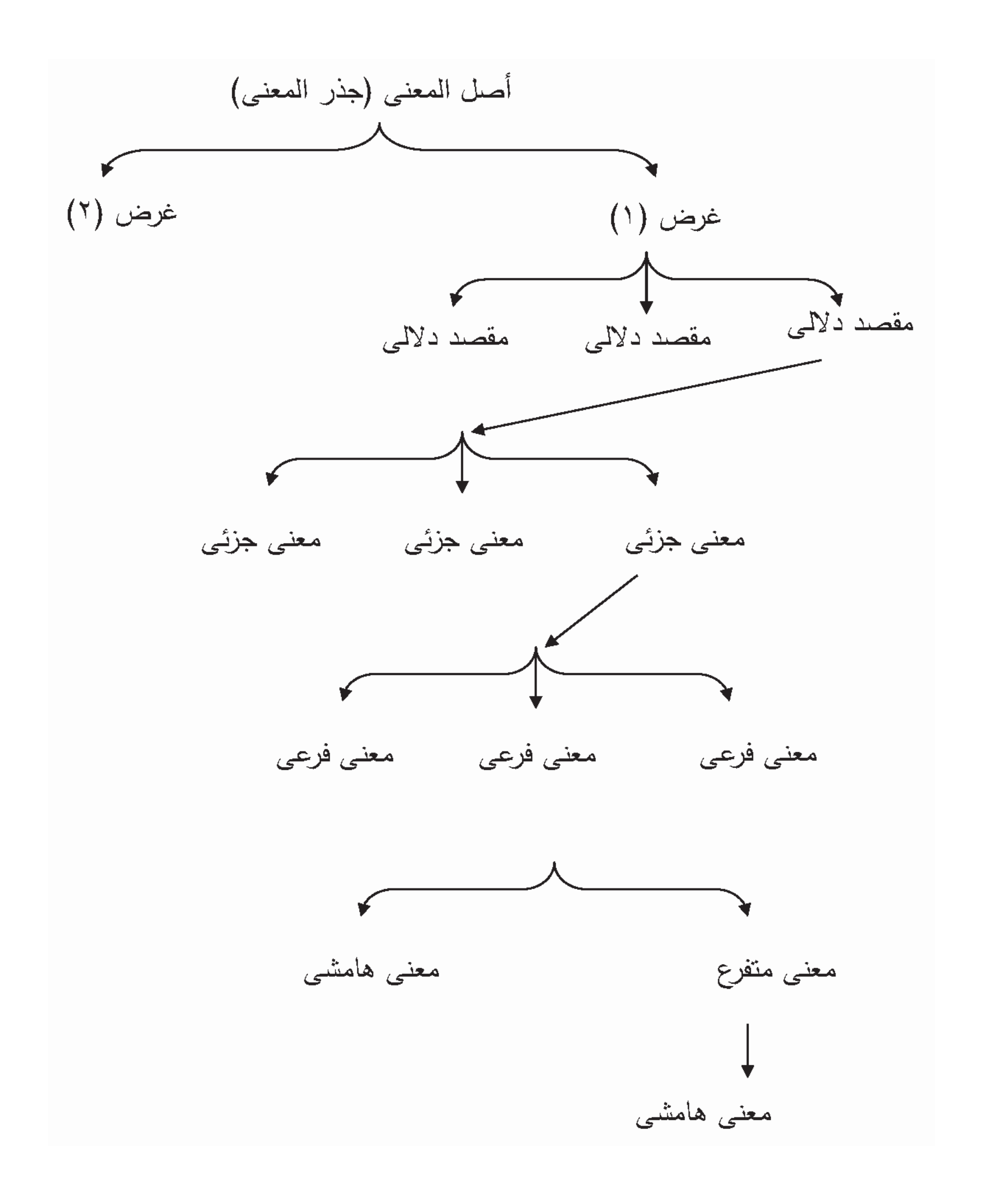
السادسة: القوة على التهدي إلى اختيار أحسن العبارات وضعًا ودلالة على تلك المعاني.

السابعة: القوة على جعل العبارات متزنة (أي بناء العبارات بناء متسقًا).

الثامنة: القوة على الالتفات من حيز إلى حيز (من غرض إلى آخر)، والتوصل به إليه.

التاسعة: القوة على تحسين وصل بعض الفصول ببعض، وبعض الأبيات ببعض، وإلصاق بعض الكلام ببعض، بلا نبو بين هذه الأجزاء.

العاشرة: القوة على تمييز الكلام الحسن من القبيح، بالنظر إلى نفس الكلام، وبالنظر إلى موقعه مع غيره مما يجاوره. انظر: ص 200-201.


أصل المعنى (جذر المعنى)
غرض (١)
غرض (٢)
مقصد دلالى
مقصد دلالى
مقصد دلالى
معنى جزئى
معنى جزئى
معنى جزئى
معنى فرعى
معنى فرعى
معنى فرعى
معنى متفرع
معنى هامشى
معنى هامشى

1- الأبنية الكلية:

وتشمل الأغراض والمقاصد(*):

2-1 الأغراض:

هي البنية الدلالية الأكبر في النص الشعري. وقد تتعدد الأغراض في الـنص الواحـد، وقـد يكـون الـنص الشعري كله غرضًا واحدًا.

هذه الأغراض هي: النسيب أو التغزل أو التشبيب (**) – الفخر – المدح – الهجاء – التهديد والوعيـد – الرثاء والتمجيد. ويشغل كل غرض عددًا كبيرًا من أبيات القصيدة، كما يتكون من جملة نحوية طويلة أو أكثر.

وتجدر الإشارة إلى أن "الوصف" ليس غرضًا من أغراض النص؛ إذ إنه يـأتي في كـل الأغـراض؛ فـالمتغزل يصف عفاء ديار محبوبته، ويصف جمالها وظعنها الراحلة ... والمفتخر يصف قـوة ناقتـه، ويـصف بـسالته وشجاعة قومه، والمادح يصف عطاء ممدوحه ... إلخ.

2-1 المقاصد:

وهي الأبنية الدلالية الكبرى التي تتضمنها الأغراض. كل مقصد منها يتكون من جملة نحوية طويلـة أو أكثر. ويطلق حازم القرطاجني عليها مصطلح "الفصول". ويمكن اعتبار الفصول وعاء للمقاصد، مـثلما أن وعاء المعاني الجزئية الأبيات القليلة أو البيت، ومثلما أن وعاء المعاني الفرعية البيت وجزء البيت.

(*) المفهوم المقدم هنا للأغراض والمقاصد يختلف عن مفهومها الذي قدمه د. محمد أبو موسى، مستمدًا إياه من عبد القاهر الجرجـاني، وهو الدقائق والأسرار وخفايا المعاني المضمرة في الكلمات، وفي نظم الألفاظ، والتي تستخرج بالروية والفكر. انظـر: د. محمـد أبـو موسى: دلالات التراكيب، ص 12.

(**) ذكر ابن رشيق أن "النسيب والتغزل والتشبيب كلها بمعنى واحد، وأما الغزل فهو إلف النـساء والتخلـق بمـا يـوافقهن، ولـيس مـما ذكرته في شيء، فمن جعله بمعنى التغزل فقد أخطأ"، ثم ذكر معنى التشبيب أنه من ذكر الشبيبة وأصلـه الارتفـاع أو مـن الجـلاء وهو الإظهار، وكلاهما إبراز لمحاسن الجارية للعيون. انظر: العمدة، ج2، ص 127-128. والتـشبيب أخـص مـن النـسيب والتغـزل؛ لأنه يقتصر على وصف محاسن المحبوبة، أما الأولان فأعم منه؛ لأنهما يضمان أكثر من فصل دلالي على ما سيأتي.

من المقاصد – على سبيل المثال: وصف الديار – وصف المحبوبة – وصف الظعن الراحلة - ووصف الخيال، وكلها في غرض التغزل. ومنها: الفخر بالنفس وبالقوم، ووصف الفرس، ووصف الأرض المخوفة، وكلها مقاصد في غرض الفخر ... إلخ.

هذا المفهوم للمقاصد - أنها أقسام دلالية تنقسم إليها القصيدة - يؤخذ أيضًا من ابن قتيبة الدينوري، في نصه المشهور الذي تداولته أقلام النقاد من كتابه "الشعر والشعراء"، وهو قوله: "وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق؛ ليجعل ذلك سببًا لذكر أهلها الظاعنين عنها ... ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة، والشوق؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه ... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر وسرى الليل وحَرَّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل"[1].

ففي هذا النص من هذا المفهوم للمقاصد ما يلي:

- التقصيد: وهو تقسيم القصيدة إلى أقسام، فالمُقصِّد يعمد إلى بناء قصيدته على أقسام.
- أقسام القصيدة التي ذكرها ابن قتيبة هي المقاصد التي تضمها الأغراض؛ فالوقوف على الأطلال للوصف والبكاء والشكاية، ثم ذكر أهلها الظاعنين عنها والشوق إليهم، ثم وصف الرحلة إلى الممدوح، ثم ذكر محامد الممدوح، كلها مقاصد دلالية، تقع تحت غرضي التغزل والمديح.

وإن كان ابن قتيبة – كما يلاحظ في كلامه – قد جعل النسيب أخص في المعنى مما هو عند ابن رشيق؛ إذ جعله شكوى شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق. وكلها معان

(1) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 75-76.

متعلقة؛ إما بوصف الديار والوقوف عليها، وإما بوصف رحيل أهلها عنها؛ فهي معنى جزئي داخل المقصد.

ثم يلاحظ على هذا النص:

- اختصاص هذه الطريقة في بناء المقاصد بقصائد المديح. فلم يستقص ابن قتيبة – وهذا مفهوم من إسناده الفكرة إلى "بعض أهل الأدب" – مقاصد القصائد التي بنيت على الأغراض الأخرى.

- ما ورد في النص ليس فقط المقاصد الدلالية في قصيدة المديح؛ بل طرق بناء هذه المقاصد بعضها على بعض، وهي طرق بناء دلالي. فالعلاقة الدلالية التي بني بها مقصد وصف رحيل الأحبة وأرحلهم الظاعنة على مقصد الوقوف على الأطلال، ثم التي بني بها النسيب، وهو شكوى شدة الوجد وألم الفراق عنده، على وصف رحيل الأهل، كلتاهما علاقة السببية. وكذلك مقصد المديح يبنى على مقصد وصف الرحلة قبله بناء النتائج على المقدمات الممهدة. وهذه جميعًا طرق بناء إجمالية، تفصيلها منبث في القصائد نفسها؛ لأنها هي التي تتجلى فيها تنوعات هذه الطرق وروابطها الظاهرة والخفية التي تربط المقاصد بعضها ببعض، وتبنى بعضها على بعض.

ويؤخذ هذا المفهوم للمقاصد من كلام آخر لحازم القرطاجني، يفرق فيه بين "المقصِّد" والمقطِّع" – وقد سبق بيانه – حيث يرى أن المقصدين من الشعراء هم المقتدرون على تنويع المعاني في القصيدة، وعلى "تعليق بعض المعاني ببعض، واجتلابها من كل مجتلب"، بينما المقطعون هم الذين لا يقوون إلا على القول في وصف شيء بعينه، يجمع فيه خاطره[1].

2- الأبنية الجزئية:

تضم نوعًا واحدًا من الأبنية هو المعاني الجزئية التي يتضمنها المقصد الدلالي الواحد. وتتعدد هذه المعاني الجزئية في المقصد الدلالي الواحد. وكل معنى من هذه المعاني الجزئية

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 323-324.

يضيف معنى جديدًا؛ ومن ثم فإن هذه المعاني الجزئية هي معان "تأسيسية" في مقابل "المعاني التوكيدية" التي تكونها المعاني الهامشية، وبعض المعاني المتفرعة عن المعاني الفرعية - كما سيأتي - ولا تطول الجملة جدًّا في المعنى الجزئي.

من أمثلة المعاني الجزئية تلك المعاني التي يضمها – ومنها على سبيل المثال - مقصد وصف الديار، الذي هو أحد مقاصد غرض التغزل والتشبيب وهي: عفاء الديار – سؤالها عن الأحبة الراحلين. ومن المعاني الجزئية التي يضمها مقصد الفخر بالنفس: إطعام الفقراء وقت الشتاء الشديد البرودة – التمتع بالشراب والغناء – امتطاء الفرس السريعة في الحرب وفي الصيد ... إلخ.

ولحازم القرطاجني نص يتحدث فيه عن "جهات الأقاويل الشعرية"، وهي: "ما يكون الكلام منوطًا به من الأشياء المقصود وصفها أو الإخبار عنها"[(1)]. ويقسمها إلى جهات أُوَل وجهات ثوان:

الجهات الأول: وهي "ضرب يقع في الكلام مقصودًا لنفسه، وهو ما كان له بالغرض المقول فيه عُلقة، وله إليه انتساب بوجه يوجب ذكره"[(2)].

والجهات الثواني: "ما لم يكن له بالغرض علقة، ولكن له علقة ببعض الجهات المتعلقة بالغرض، فيذكر تابعًا لما ذُكر، معتمدًا على جهة إحالة أو محاكاة أو غير ذلك. وقد يكون له بالغرض عُلقة إلا أنه لم يُذكر إلا من حيث ما هو تابع لغيره ومتعلق به"[(3)].

يمكن فهم ما يعنيه حازم القرطاجني بالجهات الأول والثواني أنها المعاني الجزئية والمعاني الفرعية التي تقع تحتها. ويرجح هذا الفهم أمران:

الأول: قول حازم أن طرق تعليق هذه الجهات الثواني بالجهات الأول تكون عن طريق: الإحالة أو المحاكاة والتشبيه أو الاستطراد، أو وجود نسبة ما بين هذه المعاني والمعاني

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 216.

(2) السابق، ن ص.

(3) السابق، ص 216.

الأول[1]، وهذه الطرق هي بعينها طرق بناء المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية داخل المعنى الجزئي كما سيأتي.

الآخر: تفريق حازم بين هذين الضربين من جهات الأقاويل الشعرية بأن الجهات الأول يمكن حصرها وتفاوت الشعراء فيها أقل، بينما الجهات الثواني لا يمكن حصرها وتفاوت طبقات الشعراء فيها أكثر [2]؛ إذ بتحليل المعاني الجزئية والمعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية في النماذج موضع التحليل من نصوص الجمهرة، يتأكد هذان الفارقان بينهما، كما سيأتي في النماذج التحليلية.

ويدعم الفارق الثاني بينهما قول البلاغيين أن التشبيه والاستعارة والكناية – التي يجمعها وصف المحاكاة والتشبيه في قول حازم – هي مضمار السبق بين الشعراء، ومجال التفاوت بينهم[3].

وفي النص الذي سبقت الإشارة إليه في الحديث عن المقاصد، وهو النص الذي يفرق فيه حازم القرطاجني بين "المُقَصِّد" و"المُقطِّع"، يفصل حازم عمل "المقصد".

يفهم من هذا النص المطول ما يلي:

- قوله: "معاني الجهة" هي المعاني المندرجة تحت معنى يجمعها هو المعنى الجزئي؛ لأن "الجهة" و"الجهات" في هذا النص هي المعنى والمعاني الجزئية التي سبق أن أشار إليها في النص الذي سبق تحليله في "جهات الأقاويل الشعرية".
- قوله: "ما يعضد به المعاني التي هي عمدة في كلامه من الأشياء التي يحسن اقترانها بها" هي المعاني الفرعية المتعلقة بالمعنى الجزئي، المنضوية تحته. وهي لا تكون فرعا عنه إلا إذا كانت حسنة الاقتران به، أي هناك علاقة ومناسبة تسوغ قرنها بهذا المعنى الجزئي وإدراجها تحته.

(1) انظر: السابق، ص 216-217.

(2) انظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 216-217.

(3) انظر: الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 32-36.

- قوله: "ما يزين به تلك المعاني المعتمدة ويبهيها" هي المعاني الهامشية التي تأتي توكيدًا وتقريرًا للمعنى الفرعي أو المتفرع، أو بيانًا وتوضيحًا له، أو مبالغة فيه وتتميمًا له.

ثم لا يخفى تضافر هذا البناء الدلالي للمعاني، في أبنيتها المختلفة التي جاءت في هذا النص، مع بناء الألفاظ. وهذا ما عبر عنه حازم بـ "تناصر الإبداع في المعاني بالإبداع في العبارات عنها".

3- الأبنية الفرعية:

وتشمل: المعاني الفرعية – المعاني المتفرعة من الفرعية – المعاني الهامشية.

فالمعاني الفرعية هي: فروع دلالية صغيرة تتدلى من فرع المعنى الجزئي، المنبثق من غصن المقصد الدلالي المنشعب من جذع القصيدة وهو غرضها، والمستمد وراء معانيه من جذر المعنى وأصله الضارب في أعماق نفس الشاعر. ويكون المعنى الفرعي معنى تأسيسيًّا، ولا يتجاوز بناؤه النحوي الجملة الواحدة غالبًا، ويكون وعاؤه بيتًا شعريًّا أو بعض بيت.

والمعاني المتفرعة هي: فرعيات دلالية تمتد بأعناقها من الفرع الدلالي. وهي تفرعات تقل وتكثر بحسب استقصاء الشاعر لتفاصيل المعنى. ولا يتجاوز بناؤها النحوي الجملة أيضًا، وقد يكون بعض جملة. ويكون وعاؤها ومحلها بيتًا أو بعض بيت شعري.

أما المعاني الهامشية فهي أوراق وثمار هذه الشجرة الدلالية، ينتهي إليها بهاؤها وزينتها كما قال حازم، ولا يتجاوز بناؤها النحوي جزء الجملة غالبًا. وتكون غالبًا معاني بيانية أو توكيدية، منها: الصور البيانية – الحِكَم – التتميم- الإيغال – المبالغة – التوكيد اللفظي (دون المعنوي؛ لأن هذا يكون معنى جديدًا) – التفسير والبيان – التفصيل بعد الإجمال – الخاص بعد العام [1] – التكرار – عطف البيان. وتأتي غالبًا في نهاية البيت. ويجمع هذه المعاني جميعًا

(1) التتميم هو: "أن يذكر الشاعر المعنى، فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئًا إلا أتى به". انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج1، ص 132. وهو تعريف قدامة بن جعفر لها.

الإيغال هو: "ختم البيت بما يقيد نكتة يتم المعنى بدونها". ويعرفه أبو هلال العسكري بأنه: "أن يستوفي معنى الكلام قبل البلوغ إلى مقطعه، ثم يأتي بالمقطع، فيزيد معنى آخر يزيد به وضوحًا وشرحًا وتوكيدًا وحسنًا". انظر د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية. ج2، ص 942. ويفرق د. طبانة بينه وبين التتميم بأنه يكون في القافية فقط، والتتميم قد

=

مصطلح "الإطناب" كما سبقت الإشارة[1]، ويأتي المعنى الهامشي بعد المعنى الفرعي أو المتفرع.

ويلاحظ غزارة الأبنية المتفرعة في القصائد الطويلة جدًّا والطويلة في نصوص الجمهرة أكثر من النصوص المتوسطة الطول والقصيرة.

من أمثلة هذه الأبنية الفرعية: في المعنى الجزئي الذي يتناول وصف الأرض المخوفة المترامية التي قطعها الشاعر بناقته، تأتي عدة معان فرعية ومتفرعة وهامشية. فمن المعاني الفرعية: وصف اتساع الأرض، وما تثيره في النفس من مخاوف – وصف عناصر ومكونات هذه الأرض المخوفة. ومن المعاني المتفرعة عن المعنى الفرعي الثاني، وهو وصف عناصر ومكونات هذه الأرض: وصف شدة حرها، والسكون المحيط بحيواناتها. ومن المعاني الهامشية تشبيه هذه الحيوانات بمشبهات بها تناسب معنى السكون أو الضمور أو... في هذه الحيوانات.

3-2 نماذج الأبنية الدلالية[*]:

أ- من نماذج الأبنية الدلالية الكلية التي تمثل غرضًا دلاليًّا تحته عدة فصول دلالية قول خداش بن زهير في مجمهرته[**]:

=

يأتي في حشو البيت. انظر: ن ص.

المبالغة هي: "أن يذكر الشاعر حالًا من الأحوال في شعر لو وقف عليها لأجزأه ذلك في الغرض الذي قصده، فلا يقف حتى يزيد في معنى ما ذكره من تلك الحال ما يكون أبلغ فيما قصد له". د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج1، ص 106. وهوتعريف قدامة بن جعفر لها أيضًا، وذكر د. طبانة أنها تنحصر في: التبليغ والإغراق والغلو. انظر: ص 110. ويلاحظ قربه من معنى التتميم.

(1) انظر: الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 30.

(*) اقتصرت في التمثيل لهذه الأبنية الدلالية على نموذج واحد فقط لكل نوع لطول الشاهد، كما اخترت النماذج من الأبنية المقتضبة في كل نوع لعدم الإطالة، وإلا فإن النصوص حافلة بشواهد على هذه الأنواع من الأبنية، يتجاوز الواحد منها عشرين بيتًا.

(**) جمعت في هذا الشاهد بين الغرض والمقصد؛ لأن الغرض هو البنية الأكبر في النص، وليست له بنية أكبر منه ينضوي تحتها.

-1	أَمِـــن رَســـمِ أَطـــلالٍ بِتُوضِـــحَ كَالـــسَّطْرِ	فَـــما شِـــنَ مِـــن شَـــعْرٍ فَرابِيَـــةِ الجَفْـــرِ
-2	إِلى النَّخـــلِ فَـــالعَرجَينِ حَـــولَ سُـــوَيقَةٍ	تَأبـــــدَ فِي الأُدمِ الجَـــــوازِيِّ وَالعُفـــــرِ
-3	قِفـــارٌ وَقَـــد تَرعـــى بِهـــا أُمُّ واقِـــعٍ	مَـــــذانِبُها بَـــينَ الَاسِـــلَّةِ وَالـــصَخرِ
-4	وَإِذ هِـــيَ خَـــودٌ كَالوَذيلَـــةِ بـــادِنٌ	أَسـيلَةُ مـا يَبـدو مِـنَ الجَيـبِ وَالنَحـرِ
-5	كَمُغزِلَـــةٍ تَغـــذو بِحَومَـــلَ شـــادِنًا	ضَـــئيلَ البُغـــامِ غَـــيرَ طِفـــلٍ وَلا جَـــأرِ
-6	طَباهـــا مِـــنَ النانـــاتِ أَو صَـــهَواتِها	مَـــدافِعُ جـــوٍّ فَالنَواصِـــفِ فَـــالخَبْرِ
-7	إِذا الـــشَمسُ كانَـــت رَتـــوَةً مِـــن حِجابِهـــا	تَقَتهـــا بِـــأَطرافِ الَاراكِ وَبِالـــسِّدرِ[1]

فهذه الأبيات السبعة مبنية على غرض التغزل. وقد ضم هذا الغرض مقصدين دلاليـين، هـما: وصـف الديار وإقفارها وتوحشها (1-3)، والتشبيب بالمحبوبة (3-7).

في المقصد الأول: يرصد الشاعر الأماكن التي سحب عليها الإقفار أذياله بعـد رحيـل "أم واقـع" عنهـا، وهي: توضح وماشن ورابية الجفر والنخل والعرجين حول جبل سويقة؛ فقد أقفرت وسكنها أنـواع الظبـاء المختلفة، التي تحتمل قلة الماء؛ لبعد مسايله عنها، فتجتزئ بالرطب من النبات[*].

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 523-525. وتوضح وماشن وشعر والجفر والنخل والعرجين وحومل والنانـات وجـو والنواصـف والخـبر: كلها مواضع، وسويقة جبل صغير. تأبـد: تـوحش لحلـول الـوحش فيـه. الأدم: الظبـاء المـشرب لونهـا بياضًـا مفردهـا آدم وأدمـاء. الجوازي: التي اجتزت بالرطب عن اليابس. والعفر: البيض مفردها أعفر. أم واقع: امرأة. والمذانب والمدافع: مـسايل المـاء. الأسـلة: الأودية. الخود: الفتاة الرقيقة الناعمة. الوذيلة: مرآة الفضة. بادن: ممتلئة. الأسـيل: المـستوي النـاعم. الجيـب: فتحـة القمـيص في أعلى الصدر. المغزلة: معها غزالها. تقرو: تتبع أو ترعى. شادن: قد اشتد وقوي. الجأر: الضخم. الصهوة: مـا ارتفـع. طباهـا: دعاهـا. رتوة: قدر الميل أو الرمية أو الخطوة. حجابها: موضع كناسها. انظر: ص 523-525 وهوامشها.

(*) قول الشاعر: "تأبد في الأدم" أرى أن أصل التعبير "تأبد فيه الأدم"، أي سكنت فيه هـذه الأوابـد، والـضمير في "فيـه" يعود على "رسـم" في البيـت الأول. وقـد عـدل الـشاعر عـن إسـناد الفعـل إلى الأدم، وأسـنده إلى الرسـم للدلالـة على كثرة هذه الوحـوش في هـذه الأمـاكن، حتـى إنهـا - أي هـذه الرسـوم في المواضـع التـي ذكرهـا - هـي التـي

=

وفي المقصد الثاني: يخلص الشاعر إليه من وصف القفار التي كانت ترعى فيها وتقيم "أم واقع" قبل أن تقفر، فيخلص من هذا إلى وصف محبوبته أنها شابة رقيقة ناصعة كالفضة ملساء، تشبه في هيأتها ونظر عينيها الظبية التي ترعى ولدها الوديع، فهي وادعة رءوم، حلت عند مسايل المياه في الأماكن المختلفة، فهي ناعمة العيش وافرة الري, رقيقة رائقة اللون، حتى إن الشمس لا تكاد تلمس بشرتها، فهي تتقيها من بعيد، فتحتمي من أشعتها بالأراك والسدر(*).

ب- من نماذج الأبنية الدلالية الجزئية التي تمثل مقصدًا دلاليًّا تحته عدة معان جزئية، قول النابغة الجعدي في مشوبته في مقصد وصف سرعة ناقته(**):

17- كَمُرْقَدَّةٍ فَردٍ مِنَ الوحشِ حُرّةٍ   أَنَامَتْ لدى الذئبين بالصّيفِ جُؤذَرا

18- فَأَمْسَى عَلَيْهِ أَطْلَسُ اللْونِ شَاحِيًا   شَحيحًا تُسمّيهِ النّبَاطيُّ نَهْسَرَا

19- طَويلُ القَرَى، عاري الأشاجع ماردٌ   كشِقِّ العصا فُوه، إذا ما تضَوّرا

20- فَبَاتَ يُذكّيهِ بِغَيْرِ حَدِيدَةٍ   أَخُو قَنَصٍ يُمسي وَيُصْبِحُ مُقفِرا

21- فَلاقَتْ بَيانًا عِندَ أَوّل مَرْبَضٍ   إهابًا وَمَعبوطًا من الجَوْفِ أَحْمَرَا

22- وَوَجْهًا كَبُرْقوعِ الفَتاة مُلمَّعًا   وَروْقَين لَمّا يَعْدُوَا أن تقمّرا

23- فَلَمّا شفاها اليأَسُ وَارتَدّ همُّها   إليها، ولمْ يتركْ لها مُتأخَّرا

24- أُتيحَ لها فَرْدٌ خَلا بَيْنَ عالجٍ   وَبَيْنَ جِبالِ الرَّمْلِ في الصَّيْفِ أَشْهُرا

=

توحشت في الحيوانات لا العكس. وقد تكون "في" بمعنى السببية، ويكون المعنى "تأبد بسبب الأدم الجوازي".

(*) هذا الوصف برَوَقَان اللون ورقة البشرة على توجيه إعراب الجملتين "طباها .. وإذا الشمس كانت رتوة" أنهما خبران متعددان ضمن الأخبار المتعددة للمبتدأ "هي" في جملة الحال "وإذا هي خود". أما على توجيه الجملتين أنهما نعتان متعددان لـ "مغزلة"، فإن فحوى التشبيه بهذه الغزالة أنها كانت مثلها في وفرة من الري والحياة الوادعة الآمنة.

(**) أوردت البنية الجزئية ضمن بنيتها الأكبر؛ لأن جزئيتها لا تتضح إلا داخل إطار البنية الأكبر منها، وهي البنية الدلالية الكلية.

-25	كـــسا دَفْـــعُ رِجْلَيْهـــا صَـــفِيحَةَ وَجْهِـــهِ	وَروْقَيْـــــهِ رِبْعِـــــيَّ الخُزَامَـــــى المُنَـــــوِّرا
-26	مَـــرُوحٌ كَـــسا القُرْيـــانُ ظَـــاهِرَ لَونِـــه	مَـــزادًا مِـــنَ القُـــرَّاصِ أَحـــوى وأَصـــفَرا
-27	وَبَـــاهَى كَفَحـــلِ الـــشَّوْل يُـــنغِضُ رأسَـــهُ	كَـــما يُـــنغِضُ الوَضـــعُ الفَنِيـــقَ المُجَفَّـــرا
-28	وَوَلَّـــــتْ بِـــــهِ رُوحٌ خِفـــــافٌ، كأنّهـــــا	خَـــذاريفُ تُزجـــي ســـاطعَ اللّـــونِ أَغـــبرا
-29	كأصـــداف هِنـــديِّين صُـــهبٍ لِحـــاهُمُ	يَبيعـــونَ في دَارِيـــنَ مِـــسْكًا وعَنْـــبَرا
-30	فَباتَـــت ثَلاثًـــا بَـــينَ يَـــومٍ وَلَيلَـــةٍ	يكـــون النَّكـــيرُ أَن تُـــضيفَ وَتجـــأرا
-31	تـــلألأُ كالـــشعرى العَبـــورِ، تَوَقَّـــدَتْ	وكـانَ عَمـاءٌ دونَهـــا فَتَحَسّـــرا [1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 776-779. ومعاني المفردات في الأبيات على النحو التالي: 17- المرقدة: البقرة الوحشية السريعة. حرة: بيضاء. الذئبين: موضع. الجؤذر: ولد البقرة الوحشية. 18- أطلس اللون: أغبره. شاحيًا: فاتحًا فمه. شحيحًا: لا يأكله غيره [والمعنى: يصيد ولا يصاد]. النباطي: الرجل من النبط، كانوا ينزلون سواد العراق. 19- القرى: الظهر. الأشاجع: عروق ظاهر الكف. 21- بيانًا: يقينًا ودليلًا. معبوطًا: دمًا. 22- ملمعًا: مخضبًا بالدم. الروقان: القرنان. لما يعدوا: لما يبلغا. تقمرا: تدورا، يصفه بالصغر. 23- شفاها اليأس: [أي كفت عن البحث لأنها أيقنت أنه قد افتُرس، فشفاها اليأس من وُجدانه حيًّا]. ارتد همها إليها: [أي: لم يعد مظهر همها بولدها البحث عنه؛ بل أصبح مكتومًا بداخلها]. ولم يترك لها متأخرًا: [لم يعد هناك سبب لتأخرها عن العودة إلى كناسها بعد أن شفاها اليأس من البحث عن ولدها، أو لم يترك لها أملًا باقيًا]. 24- فرد: ثور الوحش [المنفرد عن القطيع]. عالج: موضع فيه رمال عظيمة. 25- روقيه: قرنيه. المنور: الذي فيه زهر. 26- مروح: نشيط. القريان: جمع قَرَى: وهو مجرى الماء إلى الرياض. مزادا: مزيدا. القراص: نبات ينبت في السهول والقيعان والأودية، زهره أصفر، وأحوى: فيه حمرة تضرب إلى سواد وهو حار حامض يقرص إذا أكل منه شيء. 27- باهي: [جاء في القاموس المحيط، ج4، ص307-308: البهو: الواسع من الأرض ومن كل شيء، وباهاه: غلبه بالحسن، القاموس المحيط مادة (ب - هـ - و). وفي البيت يصف حركة الثور النشطة بأنها مباهاة، أي تخايل واهتزاز مثلما يفعل فحل الشول، وهو الذي يضرب الناقة الشول التي خف لبنها وارتفع ضرعها]. ينغض رأسه: يحركه إلى فوق وإلى أسفل. الوضع: ضرب من السير دون الشد. الفنيق: الفحل الذي لا يؤذى لكرامته على أهله. المجفرا: المنقطع عن الضراب. 28- روح: جمع روحاء، وهي الحيوان الذي به رَوَحٌ أي سعة بين الرجلين. خفاف: [سريعة]. خذاريف: جمع خُذْروف، وهو عويد مشقوق، يشد بخيط ويمد فيسمع له حنين، يلعب به الصبيان ويوصف به الفرس لسرعته. ساطع اللون: أي التراب. 29- الأصداف: أغشية اللؤلؤ. الصهبة: بياض يخالطه حمرة. دارين: موضع بالبحرين. 30- النكير: الإنكار. تضيف: جاء في القاموس المحيط، ج3، ص 171: تستغيث. 31- الشعرى العبور: كوكب نيّر، وهما الشعريان العبور والغميصاء. انظر: الهوامش، ص 776-779.

ينقسم هذا المقصد الدلالي الذي يصف فيه الشاعر سرعة الناقة إلى أربعة معان جزئية، هي:

1- افتراس الذئب ولد الناقة بعد أن تركته أمه وحيدًا. الأبيات [17-20].

2- فجيعتها برؤية بقايا ولدها المفترس وبلوغها ذروة اليأس. الأبيات [21-23].

3- انصرافها عن الانضمام لرفقة ثور الوحش النشط المتنعم. الأبيات [24-29].

4- مكوثها ثلاثة أيام تصيح باكية ولدها. الأبيات [30-31].

يلاحظ في المعنى الجزئي الأول معنى مضمر أسقطه الشاعر من بناء الحدث، وهو أن البقرة ذهبت بعد أن أنامت جؤذرها بموضع "الذئبين"؛ لتبحث عن طعام لهما، وأنها ظلت طوال اليوم بعيدة عن ولدها، مشغولة عنه بالبحث عن الزاد حتى أقبل المساء، "فأمسى عليه أطلس اللون"، وقد كانت تظن المكان آمنًا على ولدها، وقد كانت تظن أن غيابها عنه لن يطول. وهو معنى عميق، يصور الفجيعة بالموت، وقد كان السعي وراء أسباب الحياة، أو يصور غفلة الكائن الحي عن الحفاظ على الحياة، بانشغاله بطلب أسباب الحياة، والصور الشعرية في الجمهرة تحفل بأمثال هذه المعاني والدلالات الكامنة وراء ظاهر اللفظ وظاهر الصورة.

ويلاحظ على المعنى الجزئي الثالث - وهو انصراف البقرة عن ثور الوحش - أنه جاء مفصِّلًا أوصاف الثور الوحشي من المرح والنشاط ووفرة الطعام وصحبة البقر؛ ليؤكد مأساة البقرة الوحشية المرزوءة بولدها، حتى إن صورة الموت الماثلة أمامها في مزق ولدها، قد شغلتها عن صورة الحياة الحافلة التي تتقافز أمامها.

ويلاحظ على المعنى الجزئي الرابع انتهاؤه عند حركة البقرة الهائمة ليلًا تجأر حزنًا على ولدها. وثبات الصورة الشعرية عند هذا المشهد الأخير يخفي وراءه معنى الذهول الكامل الذي أصاب البقرة، فأذهلها عن المخاطر التي تتهددها وقد برزت ظاهرة، وهي البيضاء الناصعة البياض، في ظلمة الليل الحالك، تسرع من جهة إلى أخرى على غير هدى. وهذه الحركة داخل إطار المشهد الثابت نقلها بناء جملة الحال المتعدد "يكون النكير أن تضيف، تلألأ...".

ج- من نماذج الأبنية الدلالية الفرعية التي تمثل معنى جزئيًا تحته عدة معان فرعية ومتفرعة وهامشية، قول بشر بن أبي خازم الأسدي في مجمهرته في غرض الفخر [الأبيات 8-24]، الذي جاء تحته مقصدان دلاليان؛ الأول: الإشادة بانتصار قومه على بني تميم [الأبيات 8-15]، والثاني: الإشادة بسالف مجد قومه الحربي وانتصاراتهم [الأبيات 16-24]، وجاء تحت المقصد الأول معنيان جزئيان؛ الأول: وصف تعاملهم مع بني تميم [الأبيات 8-11] والثاني: وصف بطولة خيلهم في الحرب [الأبيات 11-15].

يقول بشر في المعنى الجزئي الأول:

8- سَائِلْ تَمِيمًا في الحُرُوبِ وعامِرا ... أهَلِ المُجَرِّبُ مِثْلُ مَنْ لَمْ يَعْلَمِ

9- غَضِبَتْ تَمِيمٌ أَنْ تُقَتَّلَ عَامِرٌ ... يَوْمَ النِّسارِ، فَأُعْتِبُوا بالصّيْلَمِ

10- كنَّا إذا نَعَرُوا لحربٍ نَعْرَةً ... نشْفَى صداعهم بِرَأْسٍ مِصْدَمِ

11- نَعْلُو القَوانِسَ كلَّ يومٍ، نَعْتَزِي ... والخَيْلُ مُشْعَلَةُ النّحُورِ مِنَ الدّمِ

12- يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ الغبار عَوابِسًا ... خَبَبَ السِّبَاعِ بِكُلّ أَكْلَفَ ضَيْغَمِ

13- مِنْ كُلّ مُسْتَرخي النِّجادِ، مُنازِلٍ ... يَسْمُو إلى الأقرانِ غَيْرِ مُقَلَّمِ

14- فَهَزَمْنَ جَمْعَهُمُ وأَفْلَتَ حَاجِبٌ ... تَحْتَ العَجَاجَةِ في الغُبَارِ الَاقْتَمِ

15- ورأوا عُقَابَهمُ المُدِلّةَ أَصْبَحَتْ ... نُبِذَتْ بِأَفْضَحَ ذي مَخَالِبَ جَهْضَمِ[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 509-510. ومعاني المفردات على النحو التالي:

9- أعتبوا: من الإعتاب وهو الإرضاء. الصيلم: الداهية. 10- نعروا: صاحوا. رأس: سيد القوم. المصدم: الشديد المتقدم في الحرب. 11- القوانس: رءوس البَيْض [ونعلوها: نلبسها]. نعتزي: ننادي. والاعتزاء أن ينتسب الرجل إلى أبيه، يقول عند اللقاء لخصمه: خذها وأنا ابن فلان. 12- الأكلف: الأسد الذي خالط بياضه سواد، والضيغم: العضّاض. عوابسًا: كالحة الوجوه مما علاها من الغبار. 13- مسترخي النجاد: طويل حمائل السيف لطوله. المقلم: الذي لا سلاح له. 14- حاجب: هو حاجب بن زرارة، رئيس بني تميم يوم الجفار. 15- العقاب: راية بني تميم على صورة عقاب، وراية بني أسد على صور أسد. المدلة: أي أصحابها مدلون بجمعهم. أفضح: في لونه شهبة تعلوها حمرة. جهضم: عظيم الرأس، أراد الجيش الذي يحمل راية بني أسد. انظر: الهوامش، ص 509، 510، 511.

فتحت المعنى الجزئي الأول، وصف تعاملهم مع بني تميم [8-11] جاءت المعاني التالية:

8- تذكير بني تميم وبني عامر بتجاربهم السابقة مع بني أسد. (معنى فرعي).

9- معاقبة بني تميم على غضبهم لما أصاب بني عامر يوم النسار بما هو أدهى منه (معنى فرعي).

10- إجابة دعوة بني تميم للحرب بجيش يقوده سيد شديد البأس (معنى متفرع من المعنى الفرعي السابق، وفيه صورة بيانية هي الاستعارة التمثيلية).

11- خوض المعارك كل يوم بشجاعة (معنى متفرع).

وتحت المعنى الجزئي الثاني، وصف بطولة الخيل في الحرب [11-15] جاءت المعاني التالية:

11- تخضب نحور الخيل بالدم، وهي تخوض غمار المعارك (معنى فرعي).

12- خروجها من ميدان المعركة وقد علا الغبار وجوهها (معنى فرعي).

12- ركضها بعد طول القتال ركض السباع (معنى متفرع وفيه صورة بيانية تشبيهية).

12- خروجها من المعركة حاملة كل أسد مغوار (معنى فرعي).

13- هؤلاء الأسود الطوال القامة، المقتدرون على النزال، المكافئون لأقرانهم، المدججون بالسلاح (معان متفرعة والمعنى المتفرع الأول صورة بيانية، كناية).

14- هزيمة الخيل لجمع بني تميم وإفلات حاجب بن زرارة هربًا تحت أقتام المعركة (معنى فرعي).

15- انكسار راية بني تميم وارتفاع راية بني أسد (معنى فرعي).

يلاحظ على هذين المعنيين الجزئيين: خلوهما من المعاني الهامشية التوكيدية والبيانية؛ أما الصور البيانية التي جاءت في هذا المعنى الجزئي، فقد جاءت معاني متفرعة من المعاني الفرعية.

والفارق بين الصورة البيانية التي تأتي معنى متفرعًا، والتي تأتي معنى هامشيًّا أن الثانية تكون قد سبقت بالمعنى، لكنه جاء في تعبير حقيقي، تعقبه الصورة البيانية، تحمل نفس دلالة التعبير الأول؛

لكن في صورة أخرى تؤكده أو تبينه.

مثال الصورة البيانية التي جاءت معنى هامشيًّا من معنى متفرع عن المعنى الفرعي، قول القطامي في مشوبته، في فصل دلالي يصف صعوبة الطريق الواصلة إلى محبوبته "عُلَيَّة"، وتحته معنى جزئي يصف المشقة التي تنال النوق والأفراس التي تقطع هذا المنخرق. فيصف في معنى فرعي أثر الكلال الذي ينال هذه النوق والأفراس، فيظهر على عينيها ... يقول:

13- حَتى تَرَى الحُرّةَ الوَجْنَاءَ لاغِبةً والأَرْحَبيَّ الذي في مشيه خَطَلُ

14- خُوصًا تُديرُ عُيونًا ماؤها سَرِبٌ على الخدود، إذا ما اغرَوْرَقَ المُقَلُ

15- لواغبَ الطَّرفِ منقوبًا مَحَاجِرُهَا كأنها قُلُبٌ عاديّةٌ مُكُلُ[1]

فالنوق والأفراس الغليظة القوية النشيطة تصبح مما نالها من الكلال:

- خوصًا غائرة العيون، تدور عيونها في محاجرها (معنيان فرعيان).
- فينسرب ماء هذه العيون (معنى متفرع).
- وتصبح فاترة الطرف (معنى فرعي).
- غائرة المحاجر (معنى متفرع).
- كأن هذه المحاجر آبار قديمة قليلة الماء (معنى هامشي).

فهذا المعنى الهامشي - وهو الصورة التشبيهية - جاء بيانًا لشدة غور هذه المحاجر، وسعة موضعها، وموضع العيون الفاترة النظر الكالة منها؛ وهو معنى سبق هذه الصورة التشبيهية، فجاءت هي بيانًا له.

وليست كل الصور البيانية تأتي معاني هامشية؛ فقد تأتي الصورة البيانية معنى فرعيًّا، مثل

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 806-807. ومعاني المفردات على النحو التالي:

13- الحرة: الكريمة. الوجناء: الصلبة الغليظة. لاغبة: متعبة. الأرحبي: الفرس المنسوب إلى أرحب، وهو حي من همدان. خطل: اضطراب. 14- خوصا: غائرة العين والخوص: صغر العين. 15- منقوبًا محاجرها: غائرة مواضع العيون. قلب: جمع قليب وهو البئر. عادية: قديمة. مكل: جمع مكول أي قليلة الماء. انظر: الهوامش 3-4، ص 806، والهامش 1، ص 807.

ما جاء في ملحمة الطرماح بن حكيم من معنى حَجْل الغراب النذير بالبين برجله؛ لقِصَر نساه، وهو عرق في رجليه؛ فقد جاء هذا المعنى صورة بيانية تشبيهية، ووصفًا ثالثًا لهذا الغراب. وثلاثتها معان فرعية للمعنى الجزئي، وهو إنذار الغراب بالبين، ضمن مقصد ترك الصِّبا والذكرى؛ تقوى لله، ونزولًا على حكم المشيب، الذي جاء أول مقاصد غرض النسيب في الملحمة. يقول الطرماح:

8- وَجَرى بِالَّذي أَخافُ مِنَ البَيـ ... ـنِ لَعينٌ يَنوضُ كُلَّ مَناضِ

9- صَيدَحِيُّ الضُحى كَأَنَّ نَساهُ ... حيث يَجتَثُّ رِجلَهُ في إِباضِ[1]

3- خصائص الأبنية الدلالية:

بتحليل الأبنية الدلالية لنماذج التحليل من نصوص الجمهرة، اتضحت الخصائص التالية لهذه الأبنية:

الخاصية الأولى: خلو بعض النصوص من غرض النسيب، وذلك في القصائد التي كان غرضها الرئيس:

– الرثاء: مثل منتقاة دريد بن الصمة – مرثية أبي ذؤيب الهذلي - مرثية علقمة ذي جدن الحميري – مرثية متمم بن نويرة – مرثية مالك بن الريب التميمي.

– التهديد والوعيد: في نصي: مالك بن العجلان، وعمرو بن امرئ القيس.

– القيم الاجتماعية والفردية: في نصوص: عبيد بن الأبرص – عروة بن الورد – أحيحة بن الجلاح – النابغة الجعدي.

يقول ابن رشيق: "ومن الشعراء من لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب؛ بل يهجم على ما يريده مكافحة، ويتناوله مصافحة. وذلك عندهم هو الوثب، والبتر, والقطع، والكسع، والاقتضاب. كل ذلك يقال ... والقصيدة إذا كانت على تلك الحال [كانت] بتراء؛ كالخطبة

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 988. وينوض كل مناض: يذهب كل مذهب. الصيدحي: الرفيع الصوت. يجتث رجله: يقتلعها من الأرض. الإباض: حبل يشد من رسغ البعير إلى عضده، فيكفه عن المشي. انظر: الهامش 7 ن ص.

البتراء القطعاء، وهي التي لا يُبْتَدَأ فيها بحمد الله عز وجل، على عادتهم في الخطب ... وزعموا أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى أبو نواس، بقوله:

لا تَبكِ لَيلى وَلا تَطرَب إِلى هِندِ وَاشرَب عَلى الوَردِ مِن حَمراءَ كَالوَردِ[1]

يلاحظ في هذا النص أن ابن رشيق:

- يقرر وجود هذه السمة من سمات البناء الدلالي في نصوص الشعر القديم، وهي خلو النص من النسيب، ودخوله في الغرض الرئيس مباشرة. ويجعل مثل هذا البناء الدلالي بناء ناقصًا؛ لجريانه على غير المعتاد من البناء الدلالي للنصوص؛ ومن ثم وصفه بالقصيدة البتراء.
- ثم يذكر – بصيغة التعريض "زعموا" – أن أول من فتح هذا الباب وفتق هذا المعنى هو أبو نواس. وفتح الباب وفتق المعنى هنا ليس أنه أول من فعل ذلك في قصائده؛ بل معناه أنه أول من دعا دعوة نظرية إلى هذا البناء المتجاوز للنسيب في ابتداء القصيدة، أو أول من جعله معنى شعريًا، وإلا فإن من سبق ذكرهم كانوا جميعًا جاهليين، وبعضهم أدرك صدر الإسلام، مثل أبي ذؤيب الهذلي، ومالك بن الريب التميمي، والنابغة الجعدي، وأبو نواس لاحق لهم جميعًا.
- قول ابن رشيق: "لا يجعل لكلامه بسطًا من النسيب" لا يعني أنه يذكر نسيبًا مقتضبًا؛ بل معناه أنه لا يذكر نسيبًا أصلًا؛ بدليل ما بعده[*].

والجدول التالي يوضح بناء الأغراض والمقاصد في كل نص من هذه النصوص التي

(1) ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 231.

(*) ومثل هذا الفهم جاء لقول الشاعر: "لا يرى خرق القميص بقده"، فليس معناه أن هناك خرقًا لكنه لا يرى؛ بل معناه أنه لا خرق أصلًا حتى يرى. انظر هذا الفهم: د. محمد أبو موسى: التصوير البياني، ص 397. ومثله قول التبريزي في شرح بيت دريد بن الصمة:

30- وهون وجدي أنني لم أقل له كذبت.

يقول: "ليس القصد إلى أنه لم يقل له كذبت قط، وإنما المراد أنه لم يجفه أدنى جفاء".

انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 594، هامش 3.

خلت من غرض النسيب:

النص	الغرض	المقاصد	الأبيات	جذر المعنى
1- منتقاة دريد بن الصمة(*).	رثاء أخيه عبد الله. (ويمكن جعل المقصد الأول والثاني غرضًا	1- انفصام عرى الزوجية بينه وبين أم معبد. 2- وصف ظعنها الراحلة. 3- وصف مقتل أخيه عبد الله. 4- تمجيد مآثر أخيه عبد الله.	2-1 4-3 18-5	تعليل وتبرير كثرة بكائه على أخيه عامًا كاملًا. بيّن من المقاصد أن جذر المعنى يشدها جميعًا حتى مع اعتبار

(*) يرى بعض النقاد أن قصيدة دريد بن الصمة هي قصيدة الرثاء الوحيدة في الشعر الجاهلي التي بدأت بالنسيب. أورد د. محمد أبو موسى آراء هؤلاء النقاد - وهم ابن الكلبي والنحاس وابن رشيق - موافقًا إياهم الرأي، في معرض تحريره ما ذكر أحمد أمين في كتابه "فجر الإسلام"، من تعميم نمط البناء الذي ذكره ابن قتيبة على كل الشعر العربي القديم ومنه قصائد الرثاء.
ويذكر د. أبو موسى تفسير ابن رشيق لمجيء هذه المقدمة الغزلية في قصيدة دريد – موافقًا إياه أيضًا: "أن الآخذ في الرثاء يجب أن يكون مشغولًا عن التشبيب بما هو فيه من الحسرة والاهتمام بالمصيبة، وإنما تغزل دريد بعد قتل أخيه بسنة، وحين أخذ ثأره وأدرك طلبته". قراءة في الأدب القديم، ص 367. وأرى أن هذه القصيدة ليست في الرثاء؛ بل في تعليل استمرار بكائه على أخيه بتمجيد مآثر، وهو أصل المعنى في النص، بدليل أنها قيلت بعد مقتله بسنة كما قال ابن رشيق، وبدليل ما يلي:

- أن ابتداء هذه القصيدة المنتقاة لابن دريد لم يكن تشبيبًا؛ لأنه ليس فيه ذكر محاسن وأوصاف المرأة.
- ما جاء في مطلع القصيدة من ذكر رث الحبل بعاقبة لم تكن متوقعة من قبل، وخالفت ما كان موصولًا بينهما، على ما فيه من معنى الحزن لهذه النهاية غير المتوقعة، فإنه بادر في البيت الثاني بذكر ما يشبه الذم لهذا الوصل الذي كان بقوله: "ولم أحمد إليك نوالها"؛ ثم بذكر الإصرار على هذه القطيعة، وعدم إمكان الرجوع عنها بقوله: "ولم ترج فينا ردة اليوم أو غد"، وهذا الرجاء - الذي لم يكن - هو منها فيه، أي هي لم ترجُ؛ لأنها استيقنت عدم إمكان وصل ما انقطع مرة أخرى. وعلى هذا فإنه ليس ثمة ندم لدى الشاعر على انقطاع هذه الصلة، ولا يعد المطلع – من ثم – تغزلًا أو نسيبًا أو تشوقًا.
- يلاحظ على المقصد الدلالي الثاني - وهو وصف حمول الحي الراحلة - عدم تفصيل أوصافها، والاكتفاء بتشبيهها في كثرتها وتقاربها بالخيل المتجمعة في مربطها، وبالنخيل الطوال المقطوعة السوق [وليس واضحًا معنى التتميم في البيت، وهو قوله: "ولم يخبط ولم يتعضد].
- مع ما في الإشارة الخفية في "المجرم سوقه" إلى ما أصاب أخاه من تمزيق جسده في الحرب.
- القفز مباشرة إلى ذكر حادث مقتل أخيه بواو الاستئناف العجلة.

النص	الغرض	المقاصد	الأبيات	جذر المعنى
	واحدًا هو رحيل أم معبد).		30-19	المقصد الأول والثاني غرضًا مستقلًا؛ فالعلاقة السببية بينه وبين المقصد الثالث (الذي سيكون ابتداء الغرض الثاني) واضحة جلية.
2- مرثية أبي ذؤيب الهذلي.	رثاء بنيه السبعة.	1- تفسير كثرة البكاء وقلة النوم. 2- الموت غاية كل حي. 3- الموت غاية حمار الوحش وأتنه المتنعمين بالري والطعام والنشاط. 4- والموت نهاية الثور الوحشي المتغلب على كلاب الصيد. 5- والموت نهاية البطلين الماجديْن المتدرعين بكل أسباب القوة وعناصر البقاء.	11-1 17-12 38-18 51-39 67-52	تعزية النفس بأن الموت غاية كل حي.
3- مرثية علقمة ذي جدن الحميري.	رثاء ممالك وملوك حمير.	1- الموت نهاية كل حي من الملوك حتى الملوك العظام. 2- الأمجاد التي خلفها الملوك الراحلون.	9-1 26-10	بكاء ملوك قومه وتمجيد آثارهم.
4- مرثية متمم بن	رثاء أخيه مالك بن نويرة.	1- كرمه في نفسه وأهله. 2- كرمه مع الناس.	3-1 8-4	التفجع بمقتل أخيه مالك.

نويرة.		3- افتقاده في وقت الشدائد. 4- شجاعته في الحرب. 5- تفجعه على أخيه ودعاؤه بسقيا قبره. 6- وصف أخوتهما وكيف كانت. 7- مواساة زوجته له. 8- تجلده في مصيبته. 9- لوم المحلّ قدامة بن الأسود على شماتته بمقتل مالك، وعدم مواراته إياه بثوبه.	12-9 17-13 24-18 29-25 40-30 45-41 هي ثمانية أبيات زائدة في رواية مخطوطة كوبريلي والمتحف البريطاني[1].	
5- مرثية مالك بن الريب التميمي.	رثاء النفس.	1- تذكر الأحباب أهل الغضا. 2- تذكر الأحباب من الأهل والأبناء والفرس والنسوة. 3- الوصية بكيفية الدفن. 4- التشوق للأهل.	3-1 14-4 34-17	تذكر الأحباب في لحظات الحياة الأخيرة.

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 755، هامش 4.

			51-35	
6- مذهبة مالك بن العجلان.	التهديد بالحرب.	1- ذكر خذلان بني الحارث بن الخزرج له في مقابل حَدَب بني عمرو بن عوف على القاتل سمير. 2- تهديد بني عمرو بن عوف بالحرب.	7-1 25-8	تهديد بني عمرو بن عوف بالحرب إن لم يدفعوا دية مولاه كاملة.
6- مذهبة عمرو بن امرئ القيس.	التهديد المقابل بالحرب.	1- رد رأي مالك بن العجلان في دية مولاه. 2- التهديد بالحرب.	5-1 16-6	رد رأي مالك بن العجلان، وتهديده بالحرب.
7- مجمهرة عبيد بن الأبرص.	بكاء الديار المقفرة من الأهل والعمر الطويل في الضعف(*).	1- إقفار الديار بالقتل والموت سنة ماضية(**). 2- استعراض حكمة العمر الطويل. 3- تذكر أيام الشباب والقوة.	13-1 25-14 44-26	معاناة الوحدة والوحشة والضعف من طول العمر.
8- منتقاة عروة بن	مدح صورة الصعلوك التي	1- تبرير كثرة غاراته. 2- ذم صورة الصعلوك	9-1 13-10	الرد على عتاب زوجته له على كثرة غاراته

(*) اخترت رواية علي محمد البجاوي لابتداء هذه المجمهرة؛ لاتساق المعنى، ولعدم تكرار البيت 11، والترتيب عند البجاوي على النحو التالي: 4-5-6-7-8-9-10-1-2-3-12.

(**) أرى أن هذا هو غرض النص، وليس كما ذكر الهاشمي في ج1، ص 459 هامش 1، "ناقلًا عن الورد، ص 55: "يظن أنها قيلت بعد إحدى غارات الحارث الأعرج ملك غسان على بني أسد"؛ لأن الغارة لم تأت - قطعًا - على قومه جميعًا؛ بل أشار إلى أن إقفار تلك الديار كان بتوارث الموت "شعوب"، أو بضعف تقدم العمر، وهو المعنى الذي جاء في البيتين 2-3.

الورد	هي صورة نفسه.	الخامل. 3- مدح صورة الصعلوك الجريء الكريم.	19-14	بالدفاع عن صورة الصعلوك بكل خصاله الحميدة.
9- مذهبة أحيحة بن الجلاح.	الفخر بنفسه.	1- تركه للهو وهو مقتدر عليه. 2- جهل الإنسان بما ستأتي به الأيام مهما أحسن التدبير لها. 3- ذكر خداع زوجته له؛ برغم إعداده العدة للغزو. 4- الافتراق نهاية كل مجتمع من الناس.	4-1 10-5 18-11 21-19	الدفاع عن نفسه أمام الاتهام المضمر من قومه بخداع زوجته له.
10- مشوبة النابغة الجعدي.	1- استعراض خبرات الحياة والذكريات. 2- وصف سرعة الناقة والفرس. 3- الفخر. 4- هجاء أزد.		13-1 48-14 67-49 76-68	الفخر بنفسه، بحيازته خبرات الحياة والمكانة العالية وأسباب القوة؛ في الناقة والفرس، ثم بانتمائه إلى قوم حازوا كل أسباب الشرف من النبل والشجاعة والبأس في المعارك.

ويلاحظ على هذه القصائد جميعًا – باستثناء مشوبة النابغة الجعدي – خلوها من تعدد الأغراض، أي خلوصها لغرض واحد، تتعدد مقاصده الدلالية، وتبرز فيها بوضوح تلاحم هذه المقاصد جميعًا بلحمة جذر المعنى في النص، فكأن خلوها من النسيب كان مؤذنًا بوحدة الغرض الشعري، ولعل هذه الملاحظة تمثل طابعًا عامًّا يفرق بين القصائد ذات المقدمات الطللية – التي

هي جزء من غرض النسيب – وبين تلك التي لم تلتزم بهذه المقدمات الطللية(*).

الخاصية الثانية:

اختلاف وظيفة غرض النسيب في بناء النصوص. يتضح هذا الاختلاف من خلال عرض وتحليل الجدول التالي، الذي يضم النصوص التي جاء فيها غرض النسيب، ويحتوي على بيان النص وأغراضه المكونة له وأرقام وعدد الأبيات، كما جاءت في نسخة د. الهاشمي، ثم طريقة انتقال الشاعر من غرض النسيب إلى الغرض التالي له. مع ملاحظة أن ذكر مقصد وصف الناقة يجيء غالبًا ضمن غرض من الأغراض؛ إما غرض النسيب أو الفخر أو المديح:

النص	الأغراض	الأبيات	عدد أبيات الغرض	طريقة الانتقال بين الأغراض
1- سمط لبيد بن ربيعة.	- النسيب. - وصف الناقة والفخر.	15-1 54-16 89-55	15 38 34	– نحوية بالعطف بـ"بل"، ولفظية بتكرار العلم "نوار"، ودلالية باستمرار المعنى. – لفظية بتكرار "نوار"، ودلالية باستمرار المعنى، ونحوية بالعطف بـ "بل".
2- سمط طرفة بن العبد.	– النسيب. – وصف الناقة والفخر بنفسه.	10-1 46-11 115-47	10 36 68	– لفظية بواو الاستئناف، ودلالية باستمرار الوصف. – لفظية بواو الاستئناف، ودلالية باستمرار معنى الشجاعة.
3- مجمهرة بشر بن أبي خازم	– النسيب. – الفخر.	7-1 24-8	7 16	– دلالية مستنبطة.

(*) يُستدرك بهذه الملاحظة على ما ذكر د. محمد أبو موسى من عدم سهولة البحث عن طابع عام يفرق بين هذين النوعين من القصائد. انظر: قراءة في الأدب القديم، ص 367.

النص	الأغراض	الأبيات	عدد أبيات الغرض	طريقة الانتقال بين الأغراض
الأسدي.				
4- مجمهرة خداش بن زهير.	– النسيب. – التهديد.	7-1 24-8	7 16	– لفظية بفاء الاستئناف، ودلالية مستنبطة.
5- منتقاة المسيب بن علس.	– النسيب. – المديح.	6-1 14-7	6 8	– لفظية بواو الاستئناف، ودلالية مستنبطة.
6- منتقاة المرقش الأصغر.	– النسيب ووصف الفرس.	10-1 17-11	10 7	– دلالية مستنبطة.
7- مذهبة قيس بن الخطيم.	– النسيب. – الفخر.	5-1 35-6	5 30	– دلالية مستنبطة.
8- مشوبة القطامي.	– النسيب. – المديح.	31-1 42-32	31 11	– دلالية مستنبطة.
9- مشوبة الشماخ بن ضرار.	– النسيب ووصف سرعة الناقة.	3-1 52-4	3 48	– نحوية دلالية بجملة الحال.
10- ملحمة ذي الرمة.	– النسيب ووصف سرعة الناقة.	27-1 126-27	27 99	– نحوية دلالية بالمفعول المطلق.
11- ملحمة الطرماح بن	– النسيب. – وصف وعورة	19-1 26-20	19 7	– لفظية بالاستئناف بالواو. – دلالية مستنبطة.

النص	الأغراض	الأبيات	عدد أبيات الغرض	طريقة الانتقال بين الأغراض
حكيم.	الطريق. – الفخر.	41-27	15	

يستخلص من تحليل هذا الجدول أن وظيفة غرض النسيب في نصوص الجمهرة محل التحليل تنحصر في ثلاث وظائف، تتوقف على باعث النغم في النص. فإذا كان باعث النغم هو العلاقة بالمرأة - رضًا أو غضبًا - تكون وظيفة النسيب إما بناء الدلالة الكلية في النص، ويكون من ثم نسيبًا خالصًا، أو يكون النسيب فلكًا دلاليًّا، تدور فيه أغراض النصوص الأخرى.

أما حين يكون باعث النغم المنافرات [1] مدحًا أو فخرًا أو هجاء أو تهديدًا، فإن النسيب في النص يكون مفتاح النغم فقط، المهيئ المتلقين لاستقبال غرض النص الرئيس. وهذه الوظيفة هي التي عبر عنها ابن قتيبة في نصه السابق الاستشهاد به، بقوله: "... ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب؛ لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل وإلف النساء..."[2].

(1) المنافرات: من التنافر، أي المغالبة والتفاخر. [القاموس المحيط، ج2، ص 151]. وأراها تضم معاني المدح مع الهجاء والفخر والتهديد؛ لأن المديح يضم معاني الانتصار على الأعداء والعلو عليهم؛ حسبًا وقوة ... إلخ.

(2) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 76. وانظر مثل هذا التفسير النفسي لهذه المطالع، وكيف أن عناصرها جميعًا - من وقوف على الطلل والبكاء عليه والرحلة وذكر الشباب ... إلخ - يجمعها شعور عام، هو الحنين والشوق؛ ولهذا ما جعلها الشعراء الأصوات الأولى في قصائدهم. انظر: د. محمد أبو موسى: قراءة في الأدب القديم، ص 365.
وقد ذكر د. عبد الله الطيب أن للنسيب في جملته أغراضًا أربعة؛ أولها: رمزي محض، وثانيها: الحنين، وثالثها: الغزل، ورابعها: النعت، وأنها تتداخل وتختلط، وأن التفريق بينها من أجل التوضيح والتحليل. انظر: المرشد إلى فهم أشعار العرب، طبعة جامعة الكويت 1993، ج3، ص 114. والغرضان الثاني والثالث يوافقان وظيفة مفتاح النغم والنسيب الخالص، أما الأول فلا ترى هذه الدراسة أنه كان من وظائف النسيب في القصيدة القديمة قط، وأما الرابع فليس واضحًا المقصود بالنعت.

وللتمييز بين النصوص التي مثل النسيب فيها فلكًا دلاليًّا تدور فيه الأغراض الأخرى، وتلك التي كان النسيب فيها مجرد مفتاح للنغم الشعري، يمكن اصطناع الضابط التالي: وهو ملاحظة عدد أبيات غرض النسيب في النص مقارنًا بعدد أبيات الغرض أو الأغراض الأخرى فيه، مضمومًا إليها ملاحظة طريقة انتقال الشاعر من غرض النسيب إلى الغرض التالي له، فإذا كان عدد أبيات غرض النسيب أكبر، وكان الانتقال إلى الغرض التالي نحويًّا دلاليًّا أو لفظيًّا دلاليًّا، كان النسيب فلكًا تدور فيه أغراض النص جميعًا، وإذا كان عدد أبياته أقل، وكان الاتصال دلاليًّا مستنبطًا، كان النسيب مجرد مفتاح للنغم الشعري؛ ذلك أن بسط الأبيات في غرض النسيب مع الاتصال النحوي الدلالي خاصة يعني احتفال الشاعر به، ويعني امتداد نفس المعنى، ولكن في اتجاه آخر.

وقد خلص استخدام هذا الضابط إلى النتائج التالية:

1- جاء النسيب خالصًا في نصوص المرقش والشماخ وذي الرمة؛ لخلو هذه النصوص الثلاثة من أي غرض من المنافرات. كما يلاحظ إحكام بناء النص في انتقاله من مقصد إلى آخر؛ حيث جاءت طرق بناء المقاصد: وصف الأطلال، وصف المحبوبة، وصف الخيال، وصف الناقة، متصلة نحويًّا ودلاليًّا أو لفظيًّا ودلاليًّا، عدا مقصد وصف الخيال وريق المحبوبة؛ إذ جاءا متصلين لفظيًّا، ووصف فرس الصيد والحرب في منتقاة المرقش؛ إذ جاءت منفصلة لفظيًّا ونحويًّا، وإن لم تكن منفصلة دلاليًّا. وطريقة بناء الأبنية الدلالية بالاتصال النحوي الدلالي واللفظي الدلالي دل على تلاحم البناء الدلالي بين الأبنية؛ ومن ثم كانت دليلًا على أن وصف سرعة الناقة والفرس في هذه النصوص هو جزء من غرض النسيب.

2- جاء النسيب في سمط لبيد بن ربيعة [النسيب ومعه وصف الناقة] أكبر عددَ أبيات من الفخر (34/53)، وجاء الانتقال من غرض النسيب إلى غرض الفخر باتصال لفظي نحوي دلالي؛ ومن ثم كان النسيب في هذا النص فلكًا دلاليًّا يدور فيه غرض الفخر، وباعث النغم في النص، وهو مغاضبة "نوار" له يؤكد هذه النتيجة.

3- جاء النسيب أقل عددَ أبيات من الأغراض الأخرى في النصوص التالية:

- سمط طرفة بن العبد (105/10)، وجاء الانتقال إلى غرض الفخر بواو الاستئناف.

- مجمهرة بشر بن أبي خازم (16/7)، وجاء الانتقال إلى الفخر باتصال دلالي مستنبط.

- مجمهرة خداش بن زهير (16/7)، وجاء الانتقال إلى غرض التهديد بفاء الاستئناف التي ترتب كلامًا على كلام.

- منتقاة المسيب بن علس (8/6)، وجاء الانتقال إلى المديح بواو الاستئناف.

- مذهبة قيس بن الخطيم (30/5)، والانتقال إلى الفخر دلالي مستنبط.

- مشوبة القطامي (31/11)، ورغم مخالفة ضابط عدد الأبيات بين الغرضين، بزيادة عدد أبيات النسيب عن أبيات المديح زيادة تقرب من الضعفين، فإن طريقة الانتقال بين غرض النسيب والمديح كانت انتقالًا دلاليًا مستنبطًا، كما أن طريقة الانتقال من مقصد وصف الأطلال (1-9) إلى مقصد وصف صعوبة الطريق الذي قطعه إلى علية، وقوة الناقة التي حملته إليها (10-23) طريق دلالي مستنبط أيضًا. يضاف إلى ذلك أن المقصد الدلالي الأخير في غرض النسيب بعد ذكر خيال علية (24-29)، وهو تمتعه بالأغيد الربل وبالصهباء (30-31)، وجعل كل الفصول الدلالية السابقة عليه من وصف الطريق والناقة، وقوة داعي الشوق الذي دعاه مع تمتعه بالغيد وبالشراب؛ جعل كل ذلك مفضولًا بالوصول إلى الممدوح. فقد بدأ غرض المديح بتخلص حسن، استمر فيه في وصف الناقة، أو استخلص هذه الأوصاف التفصيلية، فهي تشكو طول السفار وقد هزل لحمها من طول الترحال، لكن المفاجأة أن وجهتها أو محطة وصولها لم تكن إلى المحبوبة كما هو متوقع؛ بل إلى الممدوح، فكان الفلك الدلالي الذي دارت فيه كل الفصول الدلالية للنسيب هو أنه فضل الرحلة إلى الممدوح على الرحلة إلى المحبوبة التي وصفها، ووصف ما يبذله للوصول إليها، وقوة داعي الشوق إليها.

- ملحمة الطرماح بن حكيم (26/15)، وهذا النص أيضًا ينطبق عليه نفس تحليل

النص السابق، فبالرغم من زيادة عدد أبيات النسيب عن الفخر، فإن طريقة الانتقال من الغرض كله إلى غرض الفخر (27-41) كانت بطريق الانفصال اللفظي النحوي، وبالرابط الدلالي المستنبط؛ ومن ثم كان وصف الطريق المخوفة الصعبة دائرًا في فلك الفخر، الذي ابتدأه بالفخر بالصبر وقت الخوف، فكأن وصف هذه الطريق كان مقتضيًا أيضًا لهذه الصفة التي افتخر بها.

وتجدر الإشارة إلى أن النصوص التي يأتي النسيب فيها باعثًا للنغم قد مثلت في طريقة بنائها الدلالي من تتابع الأغراض والفصول الدلالية على النحو المعروف؛ الشكلَ المستقر لبناء القصيدة العربية والمكون من "المبدأ والخروج والنهاية". كما تجدر الإشارة إلى الوظيفة الإبداعية المهمة لهذا الشكل برمته، التي ذكرها د. عبد الله الطيب، مع وظيفة مفتاح النغم التي يؤديها النسيب في مبدأ هذه النصوص. فإذا كانت وظيفة مفتاح النغم التي يؤديها المبدأ أو المطلع هي - بتعبير د. الطيب: "أن يصطفي [الشاعر] السامع إلى نفسه، ثم إذا صار إلى حالة الجذب طلب أن يمد من نطاقها حتى يدخل السامع فيها ويشاركه ما يحس، ثم هو بعد ذلك يدفع بكلامه دُفَعا، حتى إذا بلغ نهاية ما تجيش به نفسه انقطع"[(1)]؛ فإن وظيفة شكل القصيدة، المبدأ والخروج والنهاية أنه: "يؤمنه شيئًا من العثار، ويرده إلى الإبانة عن ذات فؤاده في نفس واحد من غير اضطراب ولا تشويش"[(2)]. وهي نفس وظيفة الوزن والقافية التي يؤديها التزام الشاعر بهما [(3)]. ويصف د. عبد الله الطيب - بوعي خبير بلحظة الإبداع عند الشاعر - هذه الطريقة في الأداء بأنها "عسرة للغاية؛ إذ الشاعر أبدا قريب من أن تختلط عليه مسالك التعبير، فتخرج به عن حاق ما يجيش به صدره، إلى آخر يظنه منه وليس منه"[(4)].

وعلى الجملة فإنه يلاحظ اقتضاب غرض النسيب في قصائد المنافرات؛ لأن في حمية الفخر أو التهديد أو المديح مشغلة عن التريث عند فصول التغزل ومعانيه. وكما يلاحظ انفراده ببناء النص

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج3، ص 108.

(2) د. عبد الله الطيب، السابق، ن ص.

(3) د. عبد الله الطيب، السابق، ص 108-109.

(4) د. عبد الله الطيب، السابق، ص 108.

في الغزل الخالص؛ لأن وقوف الشاعر في هذا النسيب يكون مليًّا عند مقاصد التغزل من وقوف على الأطلال، ووصف للمحبوبة، ووصف خيالها، وظعنها الراحلة، وسرعة الناقة التي حملته إليها ... إلخ.

يضاف إلى هذه الملاحظة عن النسيب تشارب المعاني والمقاصد من الأغراض؛ فالفخر والهجاء مثلا قد جاءا أحيانًا مقاصد دلالية أو معاني جزئية ضمن غرض دلالي آخر. على سبيل المثال:

- في سمط طرفة بن العبد: جاء هجاء ابن عمه معنى جزئيًّا في الأبيات (73-76، 80-84) ضمن مقصد خلافه معه ودفاعًا عن نفسه، أو – بتعبير آخر: جاء هذا الخلاف مشوبًا بمعنى الهجاء.
- وفي مجمهرة خداش بن زهير جاء الفخر بقومه في الأبيات (14-16) مقصدًا دلاليًّا ضمن غرض التهديد (8-24)، ويمكن اعتباره معنى جزئيًّا.
- وكذلك في مذهبة مالك بن العجلان؛ حيث جاء الفخر بقومه وقوتهم في الحرب معنى جزئيًّا (10-17) ضمن غرض التهديد. وكذلك جاء الفخر المشوب بالتهديد أو التهديد المشوب بالفخر في مذهبة عمرو بن امرئ القيس (6-11، 15-16).
- وفي مذهبة أحيحة بن الجلاح جاء الفخر بنفسه مقصدًا دلاليًّا (1-4، 16-19) في سياق غرض النص ودلالته الكبرى، وهو الاعتذار عن انخداعه بمكر زوجته.
- وفي مشوبة النابغة الجعدي جاء هجاؤه لقبيلة أزد معنى جزئيًّا (74-76) ضمن غرض الفخر الذي شغل الأبيات (50-76).

الخاصية الثالثة[*]:

اختلاف التغزل الخالص عن التغزل الذي هو مفتاح للنغم، واختلافهما عن التغزل الذي هو فلك دلالي تدور فيه أغراض النص في طبيعة الدلالات المعبر عنها، وفي مناسبة

(*) استمددت فكرة هذه الخاصية من د. محمد أبي موسى في كتابه "قراءة في الأدب القديم"، انظر، ص 370-383.

الابتداء لغرض النص.

فمن حيث طبيعة الدلالات المعبر عنها: جاء نصًّا لبيد بن ربيعة (النسيب فلك دلالي)، والشماخ بن ضرار الذبياني (نسيب خالص)، وكلاهما تغزل غاضب، خاليين من وصف المحبوبة، بينما طال وصف المحبوبة في نصي النسيب الخالص؛ نص المرقش (4 أبيات من 18)، ونص ذي الرمة (12 بيتًا من 126). أما النسيب الذي كان مفتاحًا للنغم فقد جاء وصف المحبوبة إشارات عابرة (طرفة بيتان - بشر بيت واحد - المسيب بيت واحد - قيس 3 أبيات - القطامي بيت واحد - الطرماح بيت واحد)، باستثناء نص خداش بن زهير الذي جاء فيه الوصف 4 أبيات من 24 بيتًا.

وكذلك وصف خيال المحبوبة، لم يجئ إلا في نصي الغزل الخالص للمرقش وذي الرمة دون سائر النصوص، سواء أكان غزلها فلكًا دلاليًّا أم مفتاحًا للنغم.

أما الشوق للمحبوبة فلم يجئ في نصي النسيب الخالص عند المرقش وذي الرمة، بينما جاء طلب ترك هذ الشوق وتعديته في نصي النسيب الغاضب عند لبيد والشماخ، وكذلك عند الطرماح بن حكيم، وهو في الفخر، وقد جاء في بيت واحد في نص بشر بن أبي خازم، وهو في الفخر أيضًا. في حين طال إلى ستة أبيات في مدحية القطامي، لكنه - كما سبقت الإشارة - كان نسيبًا موجهًا في غايته القصوى للممدوح لا للمحبوبة(**)، وإن كان قد خرج بشر بذلك عن اعتدال الفصول بين الطول والقصر الذي جعله حازم واحدًا من طرق إحكام مباني القصائد.

أما من حيث مناسبة الابتداء لغرض النص ففيه ما يلي:

المقصود بالمناسبة هنا هو عناصر مشتركة لفظية أو دلالية أو تصويرية بين غرض النسيب والغرض الذي يليه في النص، تكون ظاهرة أو تحتاج إلى إنعام نظر، وهي التي عبر عنها النقاد بقولهم: "دلالة المطلع على غرض القصيدة". يقول حازم القرطاجني في إحدى إضاءات المعلم

(**)لم أجد دلالة بينة لترتيب مقاصد التغزل في كل نص من النصوص التي مطلعها غرض النسيب، كالفارق بين ترتيب: الأطلال - الظعن - المحبوبة - الناقة، وترتيب: الأطلال - المحبوبة - الخيال ... إلخ. وكذلك لم أتبين فارقًا دلاليًّا يبنى على استخدام الشعراء في الابتداء بكلمات: الأطلال - الرسم والرسوم - الدمن - الديار، رغم الفروق بينها في دلالتها المعجمية.

الدال على طرق العلم بإحكام مباني القصائد وتحسين هيآتها: "ويجب أن تكون المبادئ جزلة، حسنة المسموع والمفهوم، دالة على غرض الكلام"[(1)].

ويقول عن مذاهب الإبداع في الاستهلال: "وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة؛ إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها، المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة ... وملاك الأمر في جميع ذلك أن يكون المفتتح مناسبًا لمقصد المتكلم من جميع جهاته"[(2)].

والمقصود بـ "المطلع" و"الابتداء" في هذه الدراسة هو غرض النسيب إجمالًا بمقاصده المختلفة، وليس الجملة الافتتاحية في النص، أو الجملتين الأوليين أو البيت والبيتين[(3)].

ولهذه الفكرة نظير أكثر وضوحًا وتفصيلًا واتساعًا في التطبيق في علم المناسبة، الذي موضوعه دراسة علة ترتيب آيات القرآن الكريم[(4)]. ومن مسائل هذا العلم دراسة علاقة فواتح السور بمضمونها أو بموضوعها أو بمقصدها. وقد يقصد بفاتحة السورة الجملة الأولى فيها أو الآيات الأولى[(5)].

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص 305.

(2) حازم القرطاجني: السابق، ص 309-310. وانظر كذلك، ص 284.

(3) جاء عند حازم القرطاجني، ص 282. العنوان التالي: "معلم دال على طرق العلم بما يجب في المطالع والمقاطع على رأي من قال: هي أوائل البيوت وأواخرها". وانظر كذلك، ص 286.

(4) انظر: برهان الدين البقاعي (أبو الحسن إبراهيم بن عمر): نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، خرج آياته وأحاديثه: عبد الرزاق غالب المهدي. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1415هـ = 1995م، ج1، ص 5.

(5) انظر: د. محمد أبو موسى: أسرار التعبير القرآني – دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، ص 25. وانظر: جلال الدين السيوطي: تناسق الدرر في تناسب الآيات والسور، تحقيق: محمد عبد الله الدرويش، عالم التراث، الطبعة الأولى، 1404هـ = 1983م، ص 35؛ حيث أورد مناسبة افتتاح سورة النساء بقوله تعالى:(يَا أَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُواْ رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُم مِّن نَّفْسٍ وَاحِدَةٍ وَخَلَقَ مِنْهَا...)، ثم قال:(وَاتَّقُواْ اللهَ الَّذِي تَسَاءلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا)لأكثر ما تضمنته السورة من أحكام العلاقات بين الناس من نكاح ومحرمات ومواريث متعلقة بالأرحام. وانظر أيضًا: جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الرابعة، 1398هـ = 1978م، ج2، ص 136؛ حيث ذكر نوعًا من حسن الابتداء، أي التأنق في أول الكلام، أخص منه

=

من أمثلة هذه المناسبات أو العناصر أو الإشارات المشتركة بين المطالع النسيبية في النصوص وبين المقاصد والأغراض فيها، وهي عناصر وإشارات تصنع فارقًا أيضًا بين هذه المطالع[*]:

أ- افتتاح النسيب الغاضب في سمط لبيد بن ربيعة ومشوبة الشماخ بن ضرار بالفعل "عفا"، ودلالته على امحاء الآثار، وخلو المكان من بقايا الحياة:

1- عَفَتِ الدِيارُ مَحَلُّها فَمُقامُها.

2- عَفا بَطنُ قَوٍّ مِن سُلَيمى فَعالِزُ.

وهي إشارة لغوية ظاهرة إلى مضمون النصين، فكلاهما عازم على صرم هذه الخلة وقطع هذه الصلة، راحلًا، مغاضبًا مسرعًا، على ظهر ناقة من أسرع ما تكون النوق، حافظًا كبرياءه وأنفته أن تطامن منها خلة متعرضة أو شك معجز:

20- فَاقطَع لُبانَةَ مَن تَعَرَّضَ وَصلُهُ ... وَلَشَرُّ واصِلِ خُلَّةٍ صَرّامُها

21- وَاحبُ المُجامِلَ بِالجَميلِ وَصَرمُهُ ... باقٍ إِذا ضَلَعَت وَزاغَ قِوامُها[1]

=

هو براعة الاستهلال، وهو أن "يشتمل أول الكلام على ما يناسب الحال المتكلَّم فيه، ويشير إلى ما سيق الكلام من أجله". والتحليل النصي المعاصر يهتم أيضًا بتحليل الجملة الأولى في النص، من حيث تركيبها في ذاتها، ومن حيث علاقتها ببقية أجزاء النص، ومن حيث تحكمها في هذه الأجزاء؛ إذ تمثل المحور الذي يدور عليه النص، ويكون ما بعدها غالبًا تفسيرًا لها؛ إذ يركز المرسل كل جهده في هذه الجملة كما يرى أصحاب هذا الاتجاه. انظر: د. صبحي الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية. دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى، 1431هـ = 2000م، ص 65-67.

(*) اكتفيت بهذه النماذج الأربعة. وإن كان استقصاء هذه المناسبات موضوعًا خصبًا ما زال للبحث؛ إذ تكشف نتائجه عن طرق جديدة لبناء النص الشعري القديم وراء ما أثبتته هذه الدراسة، وتبيين دقة العروق والشرايين التي يتدفق فيها جمال الإبداع في هذا البنيان الفني الحي.

(1) الهاشمي: الجمهرة: ج1، ص 357، ج2، ص 824.

وتعرض: لم يستقم. "المجامل" وهو الذي يظهر لك المودة، وسره خلاف ذلك. وفي رواية: المحامل: وهو المكافئ. ضلعت: اعوجت. وهاضم نفسه: ظالم لها. معارز: مجانب منقبض عنه. (انظر: ج1، ص 357، هامش 2، 4)، وص 824 هامش 2، 3، 4.

3- فَكُــلُّ خَليــلٍ غَــيرُ هاضِــمِ نَفــسِهِ لِوَصـــلِ خَليـــلٍ صــارِمٌ أَو مُعـــارِزُ

4- وَعَوجـــاءَ مِجـــذامٍ وَأَمـــرِ صَرِيمَـــةٍ تَرَكــتُ بِهــا الــشَكَّ الَّــذي هُــوَ عــاجِزُ[1]

وإن كان غضب لبيد أقل حدة من غضب الشماخ؛ إذ بعد هذا العفاء الذي كافح به وجه النص ظهرت "دِمَنٌ تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون"، وظلت منها آثار باقية "كأنها زبر تجد متونها أقلامها، أو رجع واشمة...". ثم هو يطلب من نفسه - على التجريد - قطع الصلة، أما الشماخ فقد قفز مسرعًا على ظهر ناقته، بدلالة الفعل الماضي "تركتُ"، وبدلالة جملة الحال "كأن قتودي جأب مطرد"، التي تصور هيأته، وهو معتل ظهر ناقته، وهي تسرع به فتضطرب أعواد الرحل عليها.

أما افتتاحيات النصوص الأخرى، فقد كانت تساؤلات هادئة أو أقل صخبًا، فخداش يتهدد قومه بحربهم إن هم اعتدوا على حلفائه بني جسر، بدافع الإشفاق على الأهل وذوي الرحم والقربى، والمرقش يصدح بتغزله العذب المشوق، ومثله ذو الرمة يصدح بالتساؤل المتعجب من كثرة البكاء. وكلها تساؤلات لا تحمل معنى الإنكار أو التوبيخ؛ بل هي مفعمة بالتقرير لهذه الأحوال التي يظهرون تعجبهم منها؛ لأن ما تلى هذه التساؤلات من معان نسيبية تقرهم على غزارة هذا البكاء:

يقول خداش:

1- أَمِــن رَســمِ أَطــلالٍ بِتُوضِــحَ كَالــسَطر فَماشِـــنَ مِـــن شَـــعْرٍ فَرابِيَـــةَ الجَفْـــرِ

2- إِلى النَخــلِ فَــالعَرجَيْنِ حَــولَ سُــوَيقَةٍ تَأبـــــد في الأُدمِ الجَـــــوازِي وَالعُفــــرِ

3- قِفــارٌ وَقَــد تَرعــى بِهــا أُمُّ واقِــعٍ مَــــذانِبُها بَــــينَ الَاسِــــلَّةِ وَالــــصَخرِ[2]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 824.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 523-524.

وتوضح وماشن وشعر ورابية الجفر النخل والعرجين: أسماء مواضع، وسويقة: جبيل. الأدم الظباء المشرب لونها بياضًا. الجوازي: التي تجترئ بالرطب عن اليابس. العفر: البيض من الوعل. أم واقع: اسم امرأة. المذانب: مسايل الماء. الأسلة: الأودية.

انظر: ص 523، هامش 4، ص 524، هامش 1، 3.

ويقول المرقش:

1- أَمِــنْ رَسْــمِ دارٍ دمــع عَيْنَيــكَ يَــسْفَحُ غَـــدا مـــن مَقـــامٍ أَهْلُـــهُ وتَرَوَّحُـــوا

2- تُزَجِّــي بِهــا خُــنْسُ الظِّبــاءِ سِــخالَها جَآذِرُهـــــا بـــــالجَوِّ وَرْدٌ وأَصْـــــبَحُ[1]

ويقول ذو الرمة:

1- مــا بــالُ عَينِيــكَ مِنهــا المــاءُ يَنــسَرِبُ كَأَنَّـــــهُ مِـــــن كُـــــلى مَفرِيَّـــــةٍ سَرِبُ

2- وَفـــراءَ غَرفِيَّـــة أَثْـــأى خَوارِزُهـــا مُشَلـــشِلٌ ضَـــيَّعَتهُ بَينَهـــا الكُتَـــبُ[2]

ب- الدلالات الغنية بالوداعة ورونق الشباب والاطمئنان والري، واتساع رقعة البياض بكثرة الظباء والوعول البيضاء في مجمهرة خداش بن زهير .. هذه المعاني البهيجة جاءت في نسيب مفتتح به تهديد وتحذير. وبالرغم من التناقض البادي لأول النظر، فإن معاودة النظر في النص تزيل هذا التناقض؛ إذ يتبين أن هذه الدلالات هي مؤشرات وإشارات إلى طبيعة هذا التهديد؛ إذ ليس فيه عنف التهديد، ولا غلظة العداوة أو قسوتها؛ بل يكتنفه جانب من اللين لتوجهه إلى قوم الشاعر بني عامر بن صعصعة، يظهر هذا اللين والإشفاق في عدة عناصر، مثل:

مدح الذين توجه إليهم بالتهديد:

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 553.

والجو: موضع. الورد: الذي تعلوه حمرة. والأصبح: أشد حمرة منه شيئًا. والخنس قصيرة الأنف. الجآذر والسخال: أولاد البقر وصغارها. انظر: ص 553، هامش 4، ص 554.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 942.

الكلي: جمع كُلية، وهي ثقب المزادة. المفرية: المقطوعة. وفراء: واسعة أو جدية. غرفية: مدبوغة بالغرف وهو شجر. أثأى: خرم ما بين الخرزتين، فصارت واحدة في سيل الماء منها [بغزارة أكثر] الخوازر: جمع خارزة، وهي التي تحيط المزادة. مشلشل: المتصل القطر. الكتب: واحدتها كُتبة، وهي "أطراف فم المزادة المقطعة، انظر: ج2، ص 942، هامش 1، 2.

8- فَيــا راكِبــا إمّــا بلغــت فَــبَلِّغَن عُقــــيلا إِذا لاقَيتَهــــا وَأَبـــــا بَكــــرِ

9- بِــأَنَّكُمُ مِــن خَــيرِ قَــومٍ لِقَــومِكُم عَــــلى أَنَّ قَــــولًا في المَجــــالِسِ كَـــالهُجرِ[1]

ومثل هذا الاحتراس في قوله "عَلى أَنَّ قَولًا في المَجالِسِ كَالهُجرِ"، والذي يؤديه حرف التشبيه الكاف، ففيه من التلطف في المصارحة ما يكفكف من حدة العتاب والتحذير.

ومثل هذا الاحتراس بأداة التشبيه الذي جاء أيضًا في البيت التالي له:

10- كَــــأَنَّكُم خُــــبِّرتُمُ أَو عَلِمــــتُمُ مَوالِينــــا مِــــمَّا يَنــــامُ وَلا يَــــسري[2]

فشبه إقدامهم على حرب مواليه بني جسر، وعدم تقديرهم لعواقب ذلك بمن أخبر أو علم بأن بني جسر ليسوا أهل حرب ونزال. ثم هذه الكناية عن الحرب وشدة البأس فيها بعدم النوم والسرى.

ثم ختام النص بندائهم وتذكيرهم بالأخوة الشقيقة، المحذرة لهم من عقبى الاعتداء على حلفائه:

24- فَيــا أَخَوَينــا مِــن أَبينــا وَأُمِّنــا إِلَــــيكُم إِلَــــيكُم لا سَــــبيلَ إِلى جَــــسرِ[3]

ج- قطع سياق التغزل في مدحية القطامي، بشكوى الدهر وتغير الأخلاء وسوء الحال، ثم العودة لسياق التغزل؛ فقد بدأ نسيبه بالتسليم على الطلل، والدعاء له بطول السلامة ووصفه، ثم استطرد إلى شكوى الدهر وتبدل الحال، ثم عاد إلى وصف شوقه إلى عُلية، ووصف مشقة الوصول إليها عبر طريق ينضي الركاب القوية النشيطة:

5- كانــت منــازلَ مِنَّــا قــد نحُــلُّ بهــا حتــــى تغــــيَّرَ دَهــــرٌ خــــائِنٌ خَبِــــلُ

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 525.

(2) الهاشمي: السابق، ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ج1، ص 528.

6- لـيس الجديـدُ بـه تبقـى بـشاشتُه إلا قلـيلًا ولا ذو خُلـةٍ يَـصِلُ

7- والعَـيشُ لا عَـيشَ إلَّا مـا تَقَـرُّ بـه عَينًـا ولا حـالَ إلا سـوفَ تَنتَقِـلُ

8- والنَّـاسُ مَـن يَلـقَ خـيرًا قـائلونَ لـه مـا يَـشتَهي ولأُمِّ المخطِـئ الهَبَـلُ

9- قـد يُـدرِكُ المتـأني بَعـضَ حاجَتِـهِ وقـد يكـونُ مـع المُـستَعجِلِ الزَّلَـلُ

10- أضْـحَتْ عُلَيّـةُ يهتـاج الفـؤادُ لهـا وللرواسِـمِ فـيما دونَهـا عَمَـلُ[1]

وكلها معان ليست من سنخ معاني التغزل، ولا تجري في واديه، لكنها دلت وهي في ابتداء النص، على غرضه وهو المديح، وتناظرت مع بعض المعاني الواردة فيه، ففـي مقابـل معنـى البيـت الـسابع مـن ضـيق العيش جاء البيتان 38، 39:

38- مَـن صـالحوه رأى في عَيـشهِ سَـعة ولا تـرى مَـن أرادوا ضُرَّه يئِـلُ

39- كَـم نـالني مِـنهُمُ فـضلٌ عـلى عَـدَمٍ إذ لا أكـادُ مِـن الإقتـارِ أحتَمِـلُ[2]

وفي مقابل الخلة التي لا تصل في البيت السادس، واختلال مقاييس الناس، واعتبارهم معيار الغنى في التقييم في البيت الثامن، جاء قوله:

41- فـلا هُـمُ صـالحوا مَـن يبتغـي عَنتـي ولا هُـمُ كـدَّروا الخَـيرَ الـذي فعَلُـوا[3]

- وقد جاءت مشوبة القطامي الوحيدة من بين نصوص الجمهرة موضع التحليل التي كان الطلل فيها مخاطبًا، فمنتقاة المسيب وهي في المديح خلت مـن ذكـر الطلـل أصلًا، وكـل النـصوص التـي بـدأت بـذكر الأطلال تحدثت عنها بضمير الغائب. يقول:

---

(1) الهاشمي: السابق، ج2، ص 805. والخبل: المفسد. والدهر الخائن: المتنقص حالات الناس. الهبل: الثكل. الرواسم: التي سيرها الرسيم، وهو ضرب من السير السريع. انظر: هامش 1، 4، 6 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة ج2، ص 811. ويَئِل: ينجو، انظر هامش 4.

(3) الهاشمي: السابق، ن ص.

1- إنَّــا مُحيّــوكَ فاســلَم أيُّهــا الطَّلــلُ   وإن بَلِيتَ وإن طالت بك الطِّوَلُ[1]

فالطلل حاضر مخاطب يُحيَّى ويُـدعَى لـه بطـول الـسلامة، وهـو ابتـداء يـستدعي للمخيلـة موقـف الشاعر أمام ممدوحه يحييه ويدعو له بالسلامة.

- ثم هناك تلك الخيوط الخفية البعيدة التي تربط الـسيول، الـرائح الـسبط منهـا، والغـادي المنهمر، التي غمرت ذلك الطلل البالي بالعطاء الغزير المنتظر من الممدوح:

3- صــافَت تَمَعَّــجُ أَعنــاقُ الــسيولِ بــه   مــن بــاكرٍ سَــبِطٍ أو رائِــحٍ يَبِــلُ[2]

- ثم هناك الطـول المفـرط في وصـف مـشاق الرحلـة إلى المحبوبـة (10-29) والاقتـضاب في مـدح أبي عثمان وقريش (32-42). ولعل عدم الاعتدال هـذا بـين طـول الفـصول – كـما يقـول حـازم القرطـاجني – يعكس من ناحية أخرى رغبة القطامي في المزيد من الاستيثاق في إيجاب الحق على ممدوحيه - كما يقـول ابن قتيبة - فهل كان قوله في استطراده بشكوى الدهر من سياق النسيب:

9- قــد يُــدرِكُ المتــأني بَعــضَ حاجَتِــهِ   وقــد يكــونُ مــع المُــستَعجِلِ الزَّلَــلُ

إشارة إلى هذا التأني في وصف حاجته، وما كابد في سبيلها من مشاق الرحلة، أم هو اسـتدراك بـاطني على نفسه أنْ تَعَجَّلَ بالشكوى قبل الوصول فبادر بالاعتراف؟

د - صبغ جذر المعنى في ملحمة الطرماح بن حكيم - وهو إظهار الاقتدار الكامل عـلى الـنفس وعـلى الغير وعلى الحياة، هذا الاقتدار المفعم بالأنفة والعزة - صبغ معاني النص وألفاظه وصـوره بغـير قليـل مـن الكزازة والعنفوان، وقد تبدى هذا الملمح في النسيب في:

- غياب صورة المرأة وملامحها إلا من وصف "العيون المراض"، وفي تصوير حاله هو لا حـال محبوبتـه طوال المفتتح، ثم في العنفوان البادي في طي نفسه عن الاستجابة لتطريب الصبا:

(1) الهاشمي: السابق، ص 804.

(2) الهاشمي: السابق، ن ص.

1- قَـــلَّ في شَـــطِّ نَهـــرَوانَ اغـــتِماضي وَرمـــاني هَـــوى العُيـــونِ المِـــراضِ

2- فَتَطَرَّبـــتُ للـــصِّبا ثُـــمَّ أوقفـــتُ رِضَـــا بِـــالتُقى وَذو الـــبِرِّ راضِ[1]

والذي يتبدى أيضًا في خلق ناقته النافرة التي لم تُنَلْ إلا في معارضة، الجريئة على عدم الحمل:

10- سَـــوفَ تُـــدنيكَ مِـــن لَمـــيسَ سَـــبَنتا ةٌ أَمـــارَت بِـــالبَولِ مـــاءَ الكِـــراضِ

11- أَضـــمَرَتْهُ عِـــشرينَ يَومًـــا وَنيلَـــت يَـــومَ نيلَـــت يَعـــارَةً في عِـــراضِ[2]

هذا العنفوان يتبدى أيضًا في قومه الذين يفتخر بهم في نبلهم وانتقامهم، وفي جراءتهم واستبسالهم:

28- نُـــصُرٌ لِلـــذَليلِ في نَـــدوَةِ الحَيـــيِ مَرائيـــبُ لِلثَـــأيِ المُنهـــاضِ

29- لَـــم يَفُتنـــا بِـــالوِترِ قَـــومٌ وَلِلـــضَيـمِ رِجـــالٌ يَرضَـــونَ بِـــالإِغماضِ

30- هَـــل عَـــدَتنا ظَعينَـــةٌ تَطلُـــبُ العَـــز في الـــسنين المَـــواضي

31- كَـــم عَـــدُوٍّ لَنـــا قُراسِـــيَةِ العِـــزْزِ تَرَكنـــا لَحـــمًا عَـــلى أَوفـــاضِ[3]

وكذلك كان صبر حيوانه، ناقته السبتناة على شدة الظمأ:

13- عَوسَرانِيَّـــةٌ إِذا انـــتَفَضَ الخِمـــسُ نِطـــافَ الفَـــضيضِ أَيَّ انتِفـــاضِ

14- وَأَوَت بِلَّـــةُ الكَظـــومِ إِلى الفَـــظْظِ وَجالَـــت مَعاقِـــدُ الأغـــراضِ[4]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 987.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 989. سبنتاة: جريئة. أمارت: قذفت. الكراض: ماء الفحل الذي تقذفه من رحمها. نيلت: وقع عليها الفحل. يعارة: نافرة. عراض: أي يعارضها الفحل في عدوها حتى ينالها. انظر: ن ص، هامش 1، 2.

(3) الهاشمي: السابق، ج2، ص 993-994. الثأي: الفساد. الإغماض: النقيصة. قراسية: عظيم الكبر، شديد منيع. الأوفاض: الحجر الذي يجزر عليه الجزار. انظر: هامش 5، ص 993، وهامش 2، 4، ص 994.

(4) الهاشمي: السابق، ص 989-990. عوسرانية: عسيرة اللقاح، شديدة. انتفض: استُهلك واستُنفد. النطاف: بقايا الماء. الخمس: ورود الإبل الماء اليوم الخامس بعد شربها الأول. أوت: رجعت. بلة الكظوم: البلل الذي في بطن الناقة التي لا تجتر. الفظ: ماء الكرش. جالت: اضطربت. الأغراض: حزام الرحل، وجولانها من الضمور والهزال. انظر: هامش 4، 5 ص989، وهامش 1 ص990.

مشيراً به إلى صبر قومه على قسوة الهول:

27- إنَّنـــــا مَعـــــشرٌ شَـــــمائِلُنا الـــــصَبـ ـرُ إذا الخَـــــوفُ مـــــالَ بِالَاحفـــــاضِ[1]

والكزازة البادية في الألفاظ لا تخفى، أما كزازة المعاني التي صبغت مقاصد النسيب فمنها "أمارت بالبول ماء الكراض"، والتي حملت كزازتها إلى غرض الفخر في وصفه الطعن الذي يطعن به قومه الأعداء حين مجالدتهم:

34- بِجِلادٍ يَفري الشُئونَ وَطَعنٍ مِثلِ إيزاغِ شامِذاتِ المَخاضِ[2]

الخاصية الرابعة:

يلاحظ في الجدول (2) طرق بناء الفصول والأغراض في النصوص ذات المطالع الغزلية، أن هناك فروقًا في طرق الانتقال والبناء بين النصوص التي جاء النسيب فيها خالصًا أو فلكًا دلاليًّا، تدور فيه أغراض النص، وبين تلك التي كان النسيب مفتاحًا للنغم فيها على النحو التالي:

أ- نصوص النسيب الخالص (المرقش – الشماخ – ذو الرمة): تراوحت طرق الانتقال أو البناء بين الانتقال اللفظي الدلالي (بعناصر دلالية)، والانتقال النحوي الدلالي.

ب- نصوص النسيب الفلك الدلالي: (لبيد بن ربيعة): جاءت الانتقالات بين الغرضين، النسيب والفخر، ومعهما مقصد وصف سرعة الناقة بطريق البناء اللفظي النحوي الدلالي.

ج- نصوص النسيب: مفاتيح النغم: (طرفة بن العبد – بشر بن أبي خازم - خداش بن زهير – المسيب بن علس – قيس بن الخطيم – القطامي – الطرماح بن حكيم):

(1) الهاشمي: السابق، ص 993.

(2) الهاشمي: السابق، ص 995. والإيزاغ: أن ترمى الناقة ببولها. والشامذات: الإبل التي ترفع بأذنابها مثل الشول. المخاض: الحوامل.

تراوحت طرق الانتقال والبناء فيها بين الاستئناف بالواو أو الفاء، وبين الرابط الدلالي الخفي الذي يحتاج إلى استنباط.

والنتيجة المستخلصة من هذا التحليل أن بناء المقاصد والأغراض في النوعين الأولين من النصوص أكثر تلاحمًا، وأشد إحكام بناء من النوع الأخير؛ لأن الاستئناف بالواو - وهو الغالب – يضم كلامًا إلى كلام، كما أن الدلالة الخفية الرابطة بين الأغراض وبين المقاصد ليست في قوة الدلالات الظاهرة التي تتبدى في الروابط اللفظية، والعناصر الدلالية المستمرة بين الأغراض وبين الفصول.

الخاصية الخامسة:

وضوح تقسيم المقاصد الدلالية وثباتها تحت غرض النسيب، وعدم وضوح ذلك في الأغراض الأخرى، سواء أكانت هذه الأغراض في نصوص لها مقدمات غزلية أم لا. بيان ذلك أن غرض النسيب تحته مقاصد دلالية مستقرة، هي: الوقوف على الأطلال ووصف الديار – وصف المحبوبة – وصف الظعن الراحلة – وصف خيال المحبوبة – وصف صعوبة الطريق إليها، وصف الناقة التي حملته إليها أو عنها.

فهذه المقاصد الدلالية المستقرة يأتي بعضها أو معظمها في النصوص التي فيها غرض النسيب، بحسب استيفاء الشاعر لأركان الغرض. أما أغراض المديح والفخر والهجاء والتهديد فإن مقاصدها الدلالية ليست على هذا النحو من الاستقرار والوضوح المطرد في النصوص، بمعنى أن كل نص من هذه النصوص له مقاصد دلالية تختلف في نفس الغرض. والجدول التالي يؤكد هذه الملاحظة:

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
1- النسيب.	سمط لبيد بن ربيعة.	1- وصف الديار.	1-11
		2- وصف الظعن الراحلة.	12-15
		3- قطع صلة نوار بالرحلة.	16-23
		4- وصف سرعة الناقة.	24-53

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
	سمط طرفة بن العبد.	1- الوقوف على الأطلال. 2- وصف الظعن الراحلة. 3- وصف المحبوبة.	2-1 5-3 10-6
	مجمهرة بشر بن أبي خازم.	1- وصف الديار. 2- وصف المحبوبة والشوق إليها. 3- وصف الناقة.	2-1 5-3 7-6
	مجمهرة خداش بن زهير.	1- إقفار الديار. 2- وصف المحبوبة.	3-1 7-4
	منتقاة المسيب بن علس.	1- وصف الديار. 2- وصف المحبوبة. 3- وصف الظعن الراحلة.	2-1 3 6-4
	منتقاة المرقش الأصغر.	1- وصف الديار. 2- وصف خيال المحبوبة. 3- وصف ريق المحبوبة. 4- وصف الفرس.	2-1 7-3 10-8 17-11
	مذهبة قيس بن الخطيم.	1- الوقوف على الأطلال. 2- وصف المحبوبة.	2-1 3-5
	مشوبة القطامي.	1- الوقوف على الأطلال. 2- شكوى الدهر. 3- وصف الطريق إلى المحبوبة. 4- وصف قوة النوق التي تقطعه. 5- وصف داعي الشوق إليه.	5-1 9-5 12-10 23-12 29-24

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
	مشوبة الشماخ بن ضرار.	1- إقفار الديار. 2- قدرته على إحكام الأمر. 3- وصف سرعة الناقة.	1 4-2 52-5
	ملحمة ذي الرمة.	1- البكاء على الأطلال. 2- وصف المحبوبة. 3- وصف قوة الناقة وسرعتها.	9-1 24-10 126-25
	ملحمة الطرماح بن حكيم.	1- ترك الصبا تقوى ورشادًا. 2- وصف قوة الناقة.	9-1 19-10
2- الفخر.	سمط لبيد بن ربيعة.	1- الفخر بنفسه. 2- الفخر بقومه.	77-55 89-78
	سمط طرفة بن العبد.	1- الفخر بنفسه.	54-47 98-87 106-102
	مجمهرة بشر بن أبي خازم.	1- حربهم مع تميم. 2- انتصاراتهم الحربية السابقة.	15-8 24-16
	مذهبة قيس بن الخطيم.	1- سعيه للسلم. 2- عدته للحرب. 3- وصف المعركة. 4- الفخر بسابق انتصاراتهم في القتال. 5- نتائج الحرب.	8-6 13-9 25-14 28-26 35-29
	مشوبة النابغة الجعدي.	1- وصف سرعة الناقة والفرس.	48-14

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
		2- الفخر بقومه.	76-49
	ملحمة الطرماح بن حكيم.	1- الفخر بقومه بالصبر في الشدائد. 2- نصرة الذليل. 3- القصاص من الأعداء. 4- حماية النساء. 5- الشجاعة في الحرب.	27 28 29 31-30 41-32
3- المديح.	منتقاة المسيب بن علس.	1- فضل الممدوح وعطاؤه العام. 2- كرمه في الشتاء. 3- عطاؤه للشاعر.	11-7 بيتان زائدان+12 15-13
	مشوبة القطامي.	1- مدح عبد الواحد بن أبي عثمان. 2- مدح قريش.	34-33 42-35
4- التهديد.	مجمهرة خداش بن زهير.	1- عتاب عقيل وأبي بكر. 2- التهديد بالحرب. 3- الفخر بقومه. 4- رفض تحمل ديات قتلى ليسوا مواليه.	11-8 13-12 16-14 24-17
	مذهبة مالك بن العجلان.	1- خذلان بني الحارث بن الخزرج له وحدب بني عمرو بن عوف على سمير القاتل. 2- تهديد بني عمرو بن عوف بالحرب، المتضمن الفخر بقومه.	7-1 25-8
	مذهبة عمرو بن امرئ القيس.	1- رد رأي مالك بن العجلان في دية مولاه.	5-1

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
		2- التهديد بالحرب متضمنًا الفخر بقومه.	16-6
6- الاعتذار.	منتقاة عروة بن الورد.	1- تبرير كثرة غاراته بكفايتها وأهلها وذوي الحاجات. 2- ذم الصعلوك الخامل. 3- مدح الصعلوك الشجاع الكريم.	9-1 13-10 19-14
	مذهبة أحيحة بن الجلاح.	1- الفخر بانشغاله برعاية ماله عن اللهو. 2- عدم معرفة الإنسان الغيب حتى الكهان والعباد. 3- كيفية خداع زوجته له. 4- عدم كفاية أسباب القوة وإن امتلكها.	4-1 10-5 15-11 19-16
7- الرثاء.	منتقاة دريد بن الصمة (والغرض هنا التمجيد).	1- انفصام عرى الزوجية بينه وبين أم معبد. 2- وصف ظعنها الراحلة. 3- وصف مقتل أخيه عبد الله. 4- تمجيد مآثر أخيه عبد الله.	2-1 4-3 18-5 30-19
	مرثية أبي ذؤيب الهذلي	1- تفسير كثرة البكاء وقلة النوم. 2- الموت غاية كل حي. 3- الموت غاية حمار الوحش وأتنه المتنعمين بالري والطعام والنشاط. 4- والموت نهاية الثور الوحشي. 5- والموت نهاية البطلين الماجدَيْن	11-1 17-12 38-18 51-39

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
		المتدرعين بكل أسباب القوة وعناصر البقاء.	67-52
	مرثية علقمة ذي جدن الحميري.	1- الموت نهاية كل حي من الملوك حتى الملوك العظام.	9-1
		2- الأمجاد التي خلفها الملوك الراحلون.	26-10
	مرثية متمم بن نويرة.	1- كرمه في نفسه وأهله.	3-1
		2- كرمه مع الناس.	8-4
		3- افتقاده في وقت الشدائد.	12-9
		4- شجاعته في الحرب.	17-13
		5- تفجعه على أخيه ودعاؤه بسقيا قبره.	24-18
		6- وصف أخوتهما وكيف كانت.	
		7- مواساة زوجته له.	29-25
		8- تجلده في مصيبته.	
		9- لوم المحلّ قدامة بن الأسود على شماتته بمقتل مالك، وعدم مواراته إياه بثوبه.	40-30
			45-41
			هي ثمانية أبيات زائدة في رواية مخطوطة كوبريلي والمتحف البريطاني[1].

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 755، هامش 4.

الغرض	النص	المقاصد الدلالية	الأبيات
	مرثية مالك بن الريب التميمي.	5- تذكر الأحباب أهل الغضا.	3-1
		6- تذكر الأحباب من الأهل والأبناء والفرس والنسوة.	14-4
		7- الوصية بكيفية الدفن.	23-17
		8- التشوق للأهل.	51-24

وربما كان تفسير هذا الاختلاف أن دلالات النسيب هي مشترك نفسي بين الشعراء جميعًا. ومن ثم تمثل مقاصده طريقًا دلاليًا واضح المعالم الكبرى، وإن كانت الاختلافات بين تفاصيل هذه المعالم الكبرى تختلف من نص لآخر، بحسب باعث النغم وأصل المعنى، وبحسب استيفاء الشاعر لأركان هذه المقاصد الدلالية في غرض التغزل. أما الأغراض الأخرى فإنها تمثل أفقًا دلاليًا مفتوحًا على ما لا حصر له من المقاصد التي هي وليدة مواقف خاصة، ونزعات متنوعة، وعلاقات متباينة، وبواعث مختلفة باختلاف الأشخاص والأحداث والأحوال. ومن ثم كان عدم اطراد وثبات المقاصد الدلالية تحت هذه الأغراض.

يضاف إلى هذه الخاصية - وكما هو واضح من الجدول – أن بعض النصوص لا يطرد فيها تقسيم الأغراض إلى فصول دلالية؛ بل يمكن تقسيم هذه الأغراض إلى معانٍ جزئية. يتضح ذلك جليًا في قصار النصوص التي لا يستوفي فيها الشاعر أنحاء المعاني جميعًا، مثل غرض الفخر في مجمهرة بشر بن أبي خازم ومذهبة قيس بن الخطيم وملحمة الطرماح بن حكيم، وغرض التهديد في مجمهرة خداش بن زهير.

وكذلك الأمر في تقسيم بعض المقاصد الدلالية؛ إذ يمكن تقسيمها إلى معان فرعية لا جزئية، وهذا الاحتمال أيضًا يكون في قصار النصوص؛ لأن اقتضاب المعاني فيها يجعل احتمال تصنيفها إلى الأبنية الدلالية الأصغر أرجح. ومن ثم فإنه يمكن القول: إن تقسيم أغراض النص إلى مقاصد دلالية، والمقاصد إلى معان جزئية، هو تقسيم غالب، وليس جامعًا لكل النصوص في الجمهرة، ولا حاسمًا في بعض النصوص.

الخاصية السادسة: تضافر بناء الغرض والفصل الدلالي مع بناء الجملة الطويلة، ومع بناء الصورة الشعرية:

تطرد هذه السمة من سمات بناء النص الشعري في نصوص الجمهرة في الأغـراض، والفـصول الدلاليـة التي تشغلها الصورة الشعرية، سواء أكانت صورة حقيقة أم مبنية على التشبيه. كما تعد هذه الـسمة مـن أبرز سمات النص الشعري في نصوص الجمهرة دلالة على إحكام بنائها الفني.

وقد جاءت الصور الشعرية في النماذج المختارة للتحليل في النصوص التالية:

النص	أبيات الصورة	أبيات الجملة الطويلة	نوع الصورة	البنية الدلالية
سمط لبيد بن ربيعة	35-24 52-36	52-20	تشبيهية تشبيهية	جزء من فصل دلالي فصل دلالي
مجمهرة عبيد بن الأبرص	28-26 44-36	32-26 44-33	حقيقية تشبيهية	جزء من فصل دلالي جزء من فصل دلالي
منتقاة المرقش الأصغر	7-3	7-3	حقيقية	فصل دلالي
مجمهرة خداش بن زهير	7-5	7-3	تشبيهية	جزء من فصل دلالي
منتقاة عروة بن الورد	13-10 19-14	19-10	حقيقية حقيقية	فصل دلالي فصل دلالي
مرثية أبي ذؤيب الهذلي	38-18 51-39 67-52	67-18	حقيقية حقيقية حقيقية	فصل دلالي فصل دلالي فصل دلالي
مرثية مالك بن الريب	30-17	30-17	حقيقية	جزء من فصل دلالي
مشوبة النابغة الجعدي	31-17	31-14	تشبيهية	جزء من فصل دلالي

النص	أبيات الصورة	أبيات الجملة الطويلة	نوع الصورة	البنية الدلالية
مشوبة الشماخ بن ضرار	52-5	52-4	تشبيهية	فصل دلالي
ملحمة ذي الرمة	61-35	126-25	تشبيهية	فصل دلالي
	101-62		تشبيهية	فصل دلالي
	126-102		تشبيهية	فصل دلالي
ملحمة الطرماح بن حكيم	19-15	19-10	تشبيهية	جزء من فصل دلالي
	26-20	26-20	حقيقية	فصل دلالي

من النماذج الدالة على هذه السمة الجملة الطويلة في مرثية أبي ذؤيب الهذلي، التي ابتدأت غرضًا دلاليًّا هو التعزى عن فقد أولاده بذكر صور ثلاثة لاخترام الموت الأحياءَ، وهم في أوج قوتهم، وشغلت الأبيات من 18-67، وشغلت بناء ثلاث صور شعرية حقيقية، مثل كل منها فصلًا دلاليًّا. سوف يقتصر البحث – للاختصار – على الصورة الشعرية الأولى منها.

يقول أبو ذؤيب معزيًا نفسه بتصوير اخترام الموت حمار الوحش وأتنه، وهم في ذروة قوتهم ونشاطهم واستمتاعهم بالحياة:

18- وَالدَهرُ لا يَبقى عَلى حَدَثانِهِ ... جَونُ السَراةِ لَهُ جَدائِدُ أَربَعُ

19- صَخِبُ الشَوارِبِ لا يَزالُ كَأَنَّهُ ... عَبدٌ لآلِ أَبي رَبيعَةَ مُسبَعُ

20- أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ ... مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الَامرُعُ

21- بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها صَيِّفٌ ... واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً ما يُقلِعُ

22- فمكثن حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ ... فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ

23- حَتّى إِذا جَزَرَت مِياهُ رُزونِهِ ... وَبِأَيِّ حينِ مُلاوَةٍ ينقطَّعُ

24- ذَكَرَ الوُرودَ بِها وَشاقى أَمرَهُ ... شُؤما وَأَقبَلَ حَينَهُ يَتَتَبَّعُ

25- فأجـــابهن مِـــن الـــسَواءِ وَمـــاؤُهُ ... بَـــثْرٌ وَعانَـــدَهُ طَريـــقٌ مَهيَـــعُ

26- فَكَـــأَنَّهُنَّ رِبابَـــةٌ وَكَأَنَّـــهُ ... يَـــسَرٌ يُفـــيضُ عَـــلى القِـــداحِ وَيَـــصدَعُ

27- فَكَأَنَّهـــا بِـــالجِزعِ جـــزع يُنـــابِعٍ ... فَـــأولاتِ ذي العَرجـــاءِ نَهـــبٌ مُجمَـــعُ

28- وَكَأَنَّمـــا هُـــوَ مِـــدوَسٌ مُتَقَلِّـــبٌ ... في الكَـــفِّ إلا أَنَّـــهُ هُـــوَ أَضـــلَعُ

29- فَـــوَرَدنَ وَالعَيّـــوقُ مجلـــسَ رابِـــئِ الـــرُّ ... قَبَـــاءِ فَـــوقَ الـــنَجمِ لا يَتَتَلَّـــعُ

30- فَـــشَرَعنَ في حَجَـــراتِ عَـــذبٍ بـــارِدٍ ... حَـــصِبِ البِطـــاحِ تـــسيخُ فيـــهِ الَاكـــرُعُ

31- فَـــشَرِبنَ ثُـــمَّ سَـــمِعنَ حِـــسًّا دونَـــهُ ... شَرَفُ الحِجـــابِ، وَرَيْـــبَ قَـــرعٍ يُقـــرَعُ

32- وهَماهِـــمًا مِـــن قـــانِصٍ متلطِّـــفٍ ... في كَفِّـــهِ جَـــشءٌ أَجَـــشُّ وَأَقطُـــعُ

33- فَنَكِرنَـــهُ فَنَفَـــرنَ وَامتَرَسَـــت بِـــهِ ... هوجـــاءُ هادِيَـــةٌ وَهـــادٍ جُرشُـــعُ

34- فَرَمـــى فأَنفَـــذَ مِـــن نَحـــوص عـــائِطٍ ... سَـــهمًا فَخَـــرَّ وَريـــشُهُ مُتَـــصَمِّعُ

35- وبـــدت لَـــهُ أَقـــرابُ هـــذا رائِغًـــا ... عَجِـــلًا فَعَيَّـــثَ في الكِنانَـــةِ يُرجِـــعُ

36- فَرَمـــى فَـــأَلحَقَ صـــاعِدِيًّا مُطحَـــرًا ... بِالكَـــشحِ فَاشـــتَمَّلَت عَلَيـــهِ الَاضـــلُعُ

37- فَأَبَـــدَّهُنَّ حُتـــوفَهُنَّ فَظَـــارلعٌ ... بِذَمائِـــهِ أَو ســـاقط مُتَجَعجِـــعُ

38- يَعـــثُرنَ في علـــق النَجيـــع كَأَنَّمـــا ... كُسِيَـــت بُـــرودَ بَني يَزيدَ الَاكرُعُ[1]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 686-691.

18- الجون: الأسود وقيل الأبيض. السراة: الظهر. الجدائد: جمع جَدود، وهي الناقة قليلة اللبن. 19- صخب الشوارب: كثير النهيق، والشوارب: مجاري الحلق. مسبع: مهمل جريء ترك حتى صار كالسبع. 20- الجميم: النبت طال ولم يتم. سمحج: طويلة الظهر. أزعلته: أنشطته الأمرع: جمع مريع وهو المكان المخصب. 21- الصيف: مطر الصيف، أثجم: مكث. 22- يعتلجن: من المعالجة وهي المجاولة والمصارعة. يشمع: يلعب. 23- جزرت: نضبت [وانحسرت]. الرزون: الأماكن الغليظة المرتفعة. ملاوة: حين من الدهر. 24- بها: الضمير عائد على عيون الماء القديمة ولم يتقدم لها ذكر، وهذا كثير في كلام العرب. شاقي أمره: عاناه. 25- أجابهن: [قصدهن واتجه إليهن يعني العيون]. السواء: المرتفع من الأرض أو اسم مكان. البثر: القليل والكثير. عانده: قابله. مهيع: مستقيم واسع واضح. 26- الربابة: الخرقة أو الجلدة تجعل فيها السهام أي القداح، والمقصود بها هنا القداح، سميت بالرقعة التي تضمها.

=

يتكون هذا الفصل الدلالي الأول من الفصول الدلالية الثلاثة لغرض التعزي، والذي شغل الأبيات من 18-38، وشغل الصورة الشعرية الحقيقية الأولى من الصور الثلاثة؛ يتكون من ستة معانٍ جزئية هي:

1- وصف الحمار الوحشي الدائم الصخب وأتنه: 18-19.

2- وصف اكتمال تمتعهم بالغذاء الوفير وبالري وبالنشاط: 20-22.

3- تبدل الحال: 23-24.

4- سعيه الحثيث للوصول إلى الماء: 25-28.

5- بلوغه مصدر الري مقدمة لفاجعة الموت المنتظر: 29-33.

6- انتصار الموت على الحياة: 34-38.

وتتدلى من هذا الفصل الدلالي بعض الفروع الدلالية، مثل:

=

اليسر: صاحب الميسر يفيض على القداح: أي بها: يدفع. يصدع: يفرق. 27- الجزع: منعطف الوادي. ينابع: موضع. ذو العرجاء: أكمة وأولاتها: القطع من الأرض حولها. نهب مجمع: إبل انتهبت وضم بعضها إلى بعض. 28- المدوس: حجر الصيقل الذي يجلو به السيوف. أضلع: أعظم وأجمع. 29- العيوق: النجم الذي يطلع خلف الثريا. رابئ الرقباء: رقيب المتقامرين. لا يتتلع: لا يتقدم. يقول: وردت الحمر الماء وقت السحر، وهو وقت تميل فيه الثريا للغروب والعيوق خلفها قريب قرب الرقيب من المتقامرين. 30- شرعن: مدت أعناقها للشرب. حجرات: جوانب. حصب البطاح: فيه الحصباء وهو أعذب له. تسيخ: تغوص. الأكرع: القوائم. 31- شرف الحجاب: ما ارتفع من الحرة عند منقطعها. القرع: صوت القوس والوتر. 32- الهماهم: الصوت الذي لا يفهم. جشء أجش: قوس غليظة مصوتة. أقطع: جمع قِطْع وهو السهم. 33- امترست به: التصقت. هوجاء: فيها هوج من سرعتها. هادية: متقدمة. جرشع: عريض الجنبين. 34- النحوص: الناقة التي لم تحمل. عائط: عاقر. متصمع: ملتزق بالدم. 35- أقراب هذا: خواصر هذا الحمار، وإنما هي خاصرة واحدة؛ لكنه جمعها بما حولها. رائغًا: منصرفًا. عيث: مد يده في كنانته ليأخذ سهمًا. يرجّع: يقول: إنا لله وإنا إليه راجعون [أو يكرر وضعها مرة بعد مرة]. 36- الصاعدي: النبل المنسوب إلى صاعد، وهو رجل يعمل النبال أو إلى صعدة باليمن. مطحر: خفيف. الكشح: الخاصرة. مشتملًا عليه الأضلع: داخلة في ضلوعه. 37- أبدهن: أعطى كل واحدة نصيبها، أي لم يقتل اثنتين بسهم واحد ولم يقتل واحدًا ويدع واحدًا. الظالع: من الظلع وهو العرج. الذماء: بقية النفس. متجعجع: لاصق بالأرض قد صُرع.

38- العلق: الدم اليابس، والنجيع: الدم الأحمر. انظر: الهوامش، ص 686-691.

– وصف القيعان المخصبة وغزارة المطر عليها، من المعنى الجزئي الثاني.

– معنى الشؤم الخفي والموت القادم وراء ذكر الحمار لعيون الماء القديمة، من المعنى الجزئي الثالث.

– وصف هيئة جري الحمار وأتنه نحو العيون القديمة من تجمعها وتفرقها؛ كالقداح في الربابة، وكالإبل المنتهبة المضمومة إلى بعضها، من المعنى الجزئي الرابع.

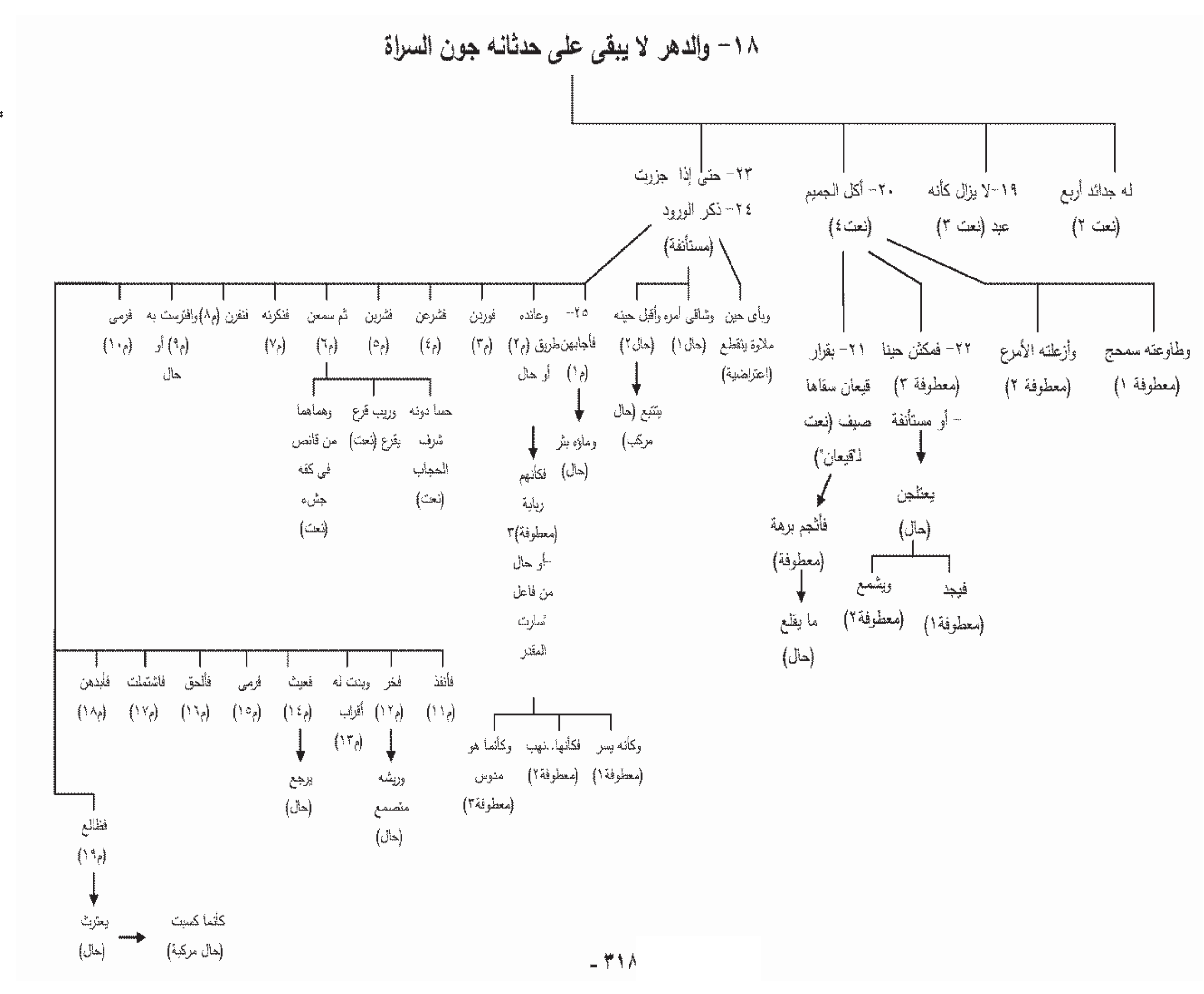
– وصف عذوبة الماء الذي وردته الأتن مع حمارها وصفائه وغزارته، من المعنى الجزئي الخامس.

جاءت الجملة في هذا الفصل الدلالي / الصورة الحقيقية طويلة ممتدة بطريق العطف بعد الجمل الثلاثة الأولى (له جدائد – لا يزال كأنه عبد – أكل الجميم) التي جاءت نعتًا للنكرة المحذوفة "حمار"، الذي هو فاعل الفعل "لا يبقى". ثم جاءت الجمل المتعاطفات، وعدتها ثلاث وعشرون جملة معطوفة، قطعتها جملة مستأنفة بـ "حتى إذا" بعد الجملة المعطوفة الثالثة "فمكثن" في البيت 22؛ ومن ثم تكون الجمل المتعاطفات في هذه الجملة الطويلة هي:

وطاوعته سمحج – وأزعلته الأمرع – فمكثن – حتى إذا جزرت – ذكر الورود – فأجابهن – وعانده طريق – فوردن – فشرعن – فشربن – ثم سمعن – فنكرنه – فنفرن - وامترست به – فرمى – فأنفذ – فخرّ- وبدت له أقراب – فعيّث – فرمى – فألحق – فاشتملت – فأبدهن – فظالع(*).

(*) يمكن إعراب الجمل: وطاوعته – وأزعلته – وعانده طريق – وامترست؛ جمل حال، مع تقدير "قد"، إذ المعنى يحتمل ذلك فيها جميعا.

وفي بسط هذه الجملة الطويلة بيان لطريقة إطالتها ولفروعها الدلالية:



هذه الصورة الشعرية التي شغلت الفصل الدلالي الأول من غرض التعزي، وشكلتها الجملة النحوية الطويلة الأولى من جمل الغرض الثلاثة، جاءت صورة حقيقية لم تبن على التشبيه. وقد صنفت صورة لاشتمالها على عناصر المشهد الشعري كاملة؛ ففيها:

- **الشخوص:** ويمثلها الحمار وأتنه، من عالم الحيوان، والصائد من عالم الإنسان.
- **عنصر المكان:** الذي تعدد في المشهد الشعري من الأمرع المخصبة إلى السواء والطريق المهيع، إلى منعطف الوادي المسمى ينابع وجوانب هضبة ذي العرجاء، إلى حجرات الماء العذب البارد.
- **وعنصر الزمان:** من فصل الصيف غزير المطر، وهو زمن عام، إلى وقت السحر، الذي وردت فيه الأتن الماء العذب البارد، وهو زمن خاص.
- وفيها تطور الأحداث وتصاعدها من نقطة السكون والثبات في بداية الصورة، ثم بدء تحرك الأحداث نحو ذروتها حتى بلوغها النهاية.
- وفيها الأبعاد النفسية لشخوص المشهد الشعري: فهناك حالة الطمأنينة السارة في نفس الحمار، التي بثتها فيه طاعة أتنه له، ووفرة المرعى والماء، فهو "صخب الشوارب"، "أزعلته الأمرع"، ثم سريان هذه الحال إلى أتنه؛ إذ شاركته حالة النشاط، فهي تبادله المعالجة، أي المصارعة واللعب من وفرة النشاط والمرح الساري في نفوسها. وهناك حالة التلطف من الصائد المدجج بأسلحة الصيد الفتاكة، والتي لم تغنه عن التحسس لحركته والتخفي لهذه الحمر. وهناك حال الفزع الذي استبد بالحمر، فجعل إناثها تلوذ وتمترس بالحمار، وجعلته يمترس ويلتصق بها هو أيضًا؛ احتماء أو حماية.

يتضح تضافر الأبنية الشعرية الثلاثة؛ البناء النحوي والتصويري والدلالي في عدة مظاهر:

أولًا: الجملة النحوية القصيرة الأولى في هذه الجملة الطويلة "والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة"، والمكونة من مثل المسند إليه "الدهر"، والمسند "لا يبقى .. جون السراة"، والفضلة "على حدثانه"، أي بسبب حدثانه؛ هذه الجملة القصيرة تمثل مركز الدلالة في هذا الفصل الدلالي (وفي الفصلين الدلاليين التاليين)؛ لأنها مؤذنة بنهايته، كما تمثل أصل

المعنى في النص الشعري؛ لأنها توجز معنى التعزي الذي يفصله باقي جمل الجملة الطويلة وباقي معاني الفصل الدلالي. وهي في نفس الوقت تقدم العنصر الرئيس من عناصر الصورة، وهو أول شخوصها "جون السراة" – وهو المسند كما سبقت الإشارة – والذي يمثل "بطل" المشهد الشعري الذي يخترمه الموت مع إناثه في ذروة اكتمال أسباب الحياة.

ثانيًا: اتساق المعنى الجزئي الأول (18-22) والثاني (23-24) مع بناء الجملة الطويلة ومع الصورة، أما مع بناء الجملة الطويلة فإن بداية المعنى الثاني جاءت فيه الجملة مستأنفة مقطوعة نحويًا عما قبلها "حتى إذا جزرت مياه رزونه ... ذكر الورود". كما جاءت الجملتان المتعاطفتان في البيت 24: "وَشاقى أَمرَهُ شُؤما وَأَقبَلَ حَينُهُ يَتَتَبَّعُ"، لا يصور العطف فيهما تطور الأحداث من الخارج؛ بل يصور الغيب الفاجع الذي ينتظر الحمار وأتنه، ولذلك جاء إعرابهما حالًا مع تقدير "قد"، وليستا متعاطفتين على "جزرت".

وأما مع بناء الصورة فقد مثل المعنيان الجزئيان الأولان نقطة ابتداء المشهد الشعري؛ حيث تبدو فيه العناصر ثابتة، رغم تفاعلهما، ثم يبدأ تطور الأحداث وتصاعدها مع بداية المعنى الجزئي الثالث.

ثالثًا: تصاعد الأحداث في المشهد الشعري، بدءًا من "فأجابهن – فوردن – فشرعن..."، يوازيه تعاطف الجمل الممثلة لهذه الأحداث، أما ما بينها من جمل فهي فروع دلالية تتدلى من كل فعل رئيس في سلسلة الأحداث المتطورة، وهي جميعًا تمثل المعنى الجزئي الرابع والخامس اللذين يمثلان سعيه، ثم وصوله للماء وريه.

- تعاطف الجمل بالفاء، بدءًا من "فأجابهن" حتى "فشربن"، وبـ "ثم" التي تباطأ معها سير الأحداث فجأة؛ لما تعنيه "ثم" من معنى التراخي، وهي تمثل بلوغه معنى الري، ثم تعود الفاء مع بداية مقدمات الخطر وتسارع الأحداث حتى آخرها.

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

- بناء النص الشعري بناء دلالي في الأصل، تصب فيه كل الأبنية اللفظية والتصويرية والموسيقية.

- تنقسم أنواع الدلالات في نصوص الجمهرة إلى ثلاثة أنواع:

الأول: أبنية كلية؛ وتشمل: الأغراض – المقاصد.

الثاني: أبنية جزئية؛ وتشمل: المعاني الجزئية الواقعة في المقاصد.

الثالث: أبنية فرعية؛ وتشمل: المعاني الفرعية – المعاني المتفرعة – المعاني الهامشية.

- تتميز الأبنية الدلالية في نصوص الجمهرة بعدة خصائص، هي:

أ- خلو بعض النصوص من غرض النسيب، وذلك في القصائد التي كان غرضها الرئيس:

الرثاء - التهديد والوعيد - القيم الاجتماعية والفردية. ويلاحظ على هذه النصوص التي خلت من المقدمات الطللية خلوها من تعدد الأغراض، أي خلوصها لغرض واحد، تتعدد مقاصده الدلالية، وتبرز فيها - بوضوح - تلاحم هذه المقاصد جميعًا بلحمة جذر المعنى في النص، فكأن خلوها من النسيب كان مؤذنًا بوحدة الغرض الشعري، وهو طابع عام يفرق بين القصائد ذات المقدمات الطللية – التي هي جزء من غرض النسيب – وبين تلك التي لم تلتزم بهذه المقدمات الطللية.

ب- اختلاف وظيفة غرض النسيب في بناء النصوص. وتنحصر في ثلاث وظائف، تتوقف على باعث النغم في النص: فإذا كان باعث النغم هو العلاقة بالمرأة، رضًا أو غضبًا، تكون وظيفة النسيب إما بناء الدلالة الكلية في النص، ويكون من ثم نسيبًا خالصا، أو يكون النسيب فلكًا دلاليًّا، تدور فيه أغراض النصوص الأخرى.

أما حين يكون باعث النغم فإن النسيب في النص يكون مفتاح النغم فقط، المهيئ المتلقين لاستقبال غرض النص الرئيس.

ج- اختلاف التغزل الخالص عن التغزل الذي هو مفتاح للنغم، واختلافهما عن التغزل الذي هو فلك دلالي، تدور فيه أغراض النص في طبيعة الدلالات المعبر عنها، وفي مناسبة الابتداء لغرض النص.

د- هناك فروق في طرق الانتقال والبناء بين النصوص التي جاء النسيب فيها خالصًا أو فلكًا دلاليًّا، تدور فيه أغراض النص، وبين تلك التي كان النسيب مفتاحًا للنغم فيها.

هـ- وضوح وثبات تقسيم المقاصد الدلالية تحت غرض النسيب، وعدم وضوح ذلك في الأغراض الأخرى، سواء أكانت هذه الأغراض في نصوص لها مقدمات غزلية أم لا.

و- تضافر بناء الغرض والفصل الدلالي مع بناء الجملة الطويلة، ومع بناء الصورة الشعرية.

* * *

المبحث الثاني

طرق بناء أبنية الدلالات

تتحدد قضية هذا المبحث في بيان كيفية بناء الأبنية الدلالية في النص الشعري في نصوص الجمهرة بعضها على بعض؛ الكلية منها والجزئية، والفرعية والمتفرعة والهامشية؛ ومن ثم يضم هذا المبحث مدخلًا وأربعة عناصر:

- مدخل.

1- بناء الأغراض الدلالية.

2- بناء الفصول الدلالية.

3- بناء المعاني الجزئية.

4- بناء المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية.

- مدخل:

تمثل المناسبة أو التناسب بين العناصر في النص الشعري أصلًا من أصول النظر النقدي عند العرب، يمتد في تنظيراتهم وممارساتهم النقدية من الصوت إلى النص، وقد عبروا عنه بعدد من المصطلحات، ومن الأوصاف للعناصر المكونة للنص الشعري، منها:

- المناسبة والتناسب (وهي أعم هذه الأوصاف) – التلاؤم والملاءمة والالتئام – التناسق – القِران – التمكن والنبو – الإحكام – التماسك – المشاكلة – استواء النسج – المؤاخاة بين المعاني - التجانس[1].

ففي مستوى الصوت كان اشتراط البلاغيين للفصاحة في المفرد أن يخلو من تنافر الحروف المكونة للكلمة، فلا تثقل على اللسان، ويكون جريانها عليه خفيفًا لينًا، وكان

(1) استعرض د. محمد العبد عددًا من هذه المصطلحات عند النقاد والبلاغيين العرب، مستدلًا بها على مفهوم الحبك عند القدماء على مستوى الجملة والنص. انظر: د. محمد العبد: حبك النص، منظورات من التراث العربي. مجلة فصول، ع 59، ربيع 2002م، ص58-64.

اشتراطهم للفصاحة في المركب عدم تنافر حروف الكلمات المتتابعة؛ لما له من ثقل على اللسان وعسر في النطق، وإن خلت كل منها مفردة من هذا التنافر. فالتلاؤم بين الحروف في الكلمة الواحدة وفي الكلمتين فأكثر هو نوع من التناسب[1]. وفي مستوى الدلالة كان التناسب والتقارب بين المعاني أصلًا في بناء بعضها على بعض، وفي الانتقال من بعضها إلى بعض. وكان مذهب العرب في هذا الانتقال وهذا البناء للمعاني "المحافظة على درجات من المناسبة، يكون بقاؤها ضروريًّا في الكلام؛ حتى لا تحدث انتقالات مفاجئة من معنى إلى معنى" [2].

يقول ابن قتيبة - رواية عن رؤبة حين قيل له: "رأيت ابنك عقبة ينشد شعرًا له أعجبني. قال رؤبة: نعم، ولكن ليس لشعره قران، يريد أنه لا يقارن البيت بشبهه"[3]. والمشابهة هنا هي العلاقة الدلالية الواضحة بين المعنيين، أي المناسبة بينهما. ويؤكد هذا الفهم لمعنى القِران ما ذكره ابن قتيبة في الفقرة السابقة عليها من قوله: "وتتبين التكلف في الشعر ... بأن ترى البيت فيه مقرونًا بغير جاره، ومضمومًا إلى غير لفقه[4]".

وفي حديث ابن طباطبا العلوي في "تأليف الشعر"، عن ضرورة الملاءمة بين المعاني، يصف بيت طرفة بن العبد:

وَلَسْتُ بِحَلَالِ التّلاعِ مَخَافَةً   ولكِنْ متى يَسترْفِدِ القومُ أَرفِدِ

---

(1) انظر: الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 7-8، و: عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، ج1، ص 10، 15.

(2) د. محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني، المتوفى 684هـ مكتبة وهبة، الطبعة الأولى1427هـ = 2006م، ص 39.

(3) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 91-91. وقال ابن قتيبة في ج2، ص 586: "يريد أنه ليس يشبه بعضه بعضًا".

(4) السابق، ص90.

بأن "المصراع الثاني غير مشاكل للأول"[1]. فعدم المشاكلة لأن معنى الرفد والإطعام في المصراع الثاني ليس من جنس معنى اللجوء إلى أعالي الجبال؛ جبنًا عن مواجهة الأعداء، ومن ثم كان الاستدراك بـ "لكن"، التي تجعل ما بعدها عكس ما قبلها في غير موضعه[*].

وقد جعل حازم القرطاجني بعض هذه العلاقات - كالتشبيه والتتميم والتعليل والتقابل - للملاءمة بين المعاني، وبناء بعضها على بعض، "ويكرر حازم أن كل معنى من المعاني له معانٍ تناسبه، وتذكر معه على وجه من وجوه المناسبة، كأن يكون تتميمًا له، أو يكون مثالًا له، أو تشبيهًا له، أو مضادًا له"[2].

وبتحليل كيفية بناء الأبنية الدلالية في نصوص الجمهرة يتضح اطراد هذا الأصل غالبًا، وذلك على النحو التالي:

1- بناء الأغراض الدلالية:

الجدول التالي يوضح أغراض النصوص الشعرية موضع التحليل، وطرق بناء بعضها على بعض:

النص	الغرض	الأبيات	طريقة البناء
1- سمط لبيد بن ربيعة.	- النسيب. - الفخر.	56-1 89-57	• لفظي نحوي دلالي: 57- أفلم تكن تدري نوار لفظي: بتكرار اسم "نوار". دلالي: وهي عنصر دلالي مستمر. نحوي: بالفاء العاطفة، وفي هذا الانتقال حسن تخلص.

(1) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 166. والتلاع: مجاري الماء من رءوس الجبال. انظر الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 435.

(*) أما على معنى أن حلول التلاع استتارًا من الضيف، وهو ما ورد في تحقيق الهاشمي (ج1، ص 435)، فليس هناك عدم مشاكلة؛ لأن المعنيين متناسبان.

(2) د. محمد أبو موسى: تقريب منهاج البلغاء، ص 37، وانظر، ص 32.

النص	الغرض	الأبيات	طريقة البناء
2- سمط طرفة بن العبد.	– النسيب. – وصف الناقة. 3- الفخر بنفسه(*).	10-1 46-11 105-47	• لفظي دلالي: 11- وإني لأمضي لفظي: بواو الاستئناف. دلالي: باستئناف الوصف: وصف الناقة بعد وصف المحبوبة. أو نحوي: باعتبار الواو حرف عطف يضم جملة كلام (هو وصف الناقة)، إلى جملة كلام (هو النسيب). • بناء لفظي دلالي: 47- ولست بحلال التلاع لفظي: بواو الاستئناف، التي تنحو بالكلام إلى منحى آخر، هو ابتداء الفخر بنفسه. دلالي: باستمرار العنصر الدلالي، وهو ذات الشاعر (**).

(*) ينفرد سمط طرفة بن العبد ومشوبة النابغة الجعدي بتعدد الأغراض فيه إلى ثلاثة؛ ذلك أن غرض وصف الناقة جاء مستقلًا عن غرض النسيب في الأولى، وعن استعراض خبرات الحياة في الثانية، وعن الفخر في كل.

(**) جاء قول طرفة في البيت 44 في وصف ناقته قبل بدء غرض الفخر في البيت 47:

ملبسًا على الفهم أنه قطع لسياق وصف الناقة بالفخر بنفسه، ثم عاد في البيت 45 لسياق الوصف، ثم ابتدأ الفخر بنفسه في البيت 47. لكن هذا اللبس يزول بشرح النحاس للبيت بقوله: "المعنى: إذا القوم قالوا: من فتى لهذه المفازة؟ خلت أنهم يعنونني، ويقولون: ليس لها غيرك، فلم أكسل عن أن أقول: أنا لها، ولم أتبلد عن سلوكها". الهاشمي: ج1، ص 434، هامش 5. فتقدير المتعلق المحذوف "لها" في قوله: "من فتى" يجعل الجملة "إذا القوم قالوا" امتدادًا بالنعت للنكرة "مرصد"، ويجعل البيت من ثم في سياق وصف الناقة ما زال، وليس قطعًا له.

وقد أورد د. علي الجندي رواية أخرى، جاء فيها البيتان 45، 46 بعد البيت 38.

وإن شئتُ لم تُرْقِلْ وإن شِئْتُ أَرْقَلَتْ   مَخَافَةَ مَلوِيٍّ مِنَ القَدّ مُحَصَدِ

فجعله متصلًا بسياق وصف الناقة، وجعل البيت 44 ابتداء غرض الفخر. انظر: د. علي الجندي: عيون الشعر العربي القديم، ج1 المعلقات السبع، دار النصر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1413هـ = 1993م، ص 57-58.

3- مجمهـرة عبيـد بن الأبرص.	1- بكـــاء الأهـــل والديار. 2- تذكر أيام الـشباب والقوة.	25-1 44-26	● انفصال لفظي نحوي، وارتباط دلالي هو أصل المعنى. 26- يا رب ماء صرى وردته.
4- مجمهرة خـداش بن زهير.	− النسيب. − التهديد.	7-1 24-8	● بناء لفظي دلالي: 8- فيار راكبا إما بلغت فبلغن عقيلا لفظي: بفاء الاستئناف، التي ليس فيها معنى الترتيب هنا. دلالي: خفي جدًّا.
5- مجمهرة بشر بن أبي خازم.	1- النسيب. 2- الفخر.	7-1 24-8	● بناء دلالي خفي جدًّا: 8- سائل تميمًا في الحروب وعامرا.
6- منتقـاة المـسيب بن علس.	− النسيب. − المديح.	6-1 15-7	● بناء لفظي دلالي: 1- ولقد رأيت الفاعلين. − لفظي: بواو الاستئناف، أو نحوي بواو العطف. − دلالي: خفي، وهو جذر المعنى، وهو الكثرة والوفرة، وهـو المناسـبة التي تجمع بين الغرضين.
7- منتقـاة المـرقش الأصغر.	− النسيب. − وصف الفرس.	10-1 17-11	● بناء لفظي دلالي. 11- غدونا على ضافي العسيب - لفظـــي: بالالتفـــات مـــن ضـــمير المـــتكلم المفـــرد إلى ضـــمير

(*) كانت الفرس وسيلة لرحلة الصيد أو الحرب، وكانت الناقة وسيلة للرحلة إلى المحبوبة أو عنها وللرحلـة إلى الممـدوح، ومـن ثـم يتـأرجح وصف الفرس هنا بين أن يكون جزءًا من غرض النسيب، فيكون مقصدًا دلاليًّا، أو أن يكون غرضًا مستقلًّا، فيكون الرابط الدلالي هـو مطلـق الوصف بعد وصف ريق المحبوبة، وبالتالي يكون للاستئناف وظيفته بالتحول إلى معنى جديد.

			المتكلم الجمع. - دلالي: مستنبط، وهو وصف قوة الفرس الموصلة للمحبوبة (*).
8- منتقاة دريد بن الصمة.	1- فراق أم معبد. 2- رثاء أخيه.	4-1 30-5	● بناء لفظي دلالي: 5- وقلت لعارض. - لفظي: بواو الاستئناف. دلالي: مستنبط، وهو تعليل البكاء على أخيه.
9- مذهبة قيس بن الخطيم.	– النسيب. – الفخر.	5-1 35-6	● بناء دلالي: 6- دعوت بني عوف. وهو رابط خفي يتصاعد فيه معنى الفخر. والاستئناف بالقطع ينحو بالمعنى إلى اتجاه جديد.
10- مرثية أبي ذؤيب الهذلي.	1- التفجع بموت الأبناء. 2- التعزي عن فقدهم.	17-1 67-18	● نحوي دلالي: 18- والدهر لا يبقى على حدثانه جون السراة - نحوي: بواو العطف، التي ضمت كلامًا إلى كلام. -دلالي: بالتعزي عن فقد الأبناء باخترام الموت كل حي قوي.
11- مرثية علقمة ذي جدن الحميري.	1- التعزي باخترام الموت كل حي. 2- تمجيد ملوك قومه.	9-1 26-10	● بناء لفظي نحوي دلالي: 10- فاسأل جميع الناس عن حمير – لفظي: بتكرار لفظ "حمير". – نحوي: بفاء الترتيب العاطفة. – دلالي: بمعنى الاستدلال في الجملة الإنشائية على ما سبقها. وفيه حسن تخلص.

12- مرثية متمم بن نويرة.	1- رثاء أخيه. 2- تفجعه بموته.	17-1 45-18	● بناء لفظي دلالي: 18- أبي الصبر آيات أراها – دلالي: باستمرار معنى التفجع. – ولفظي: بالالتفات من الخطاب إلى التكلم، ومن جهة من المعنى إلى أخرى.
13- مشوبة النابغة الجعدي.	1- استعراض خبرات الحياة. 2- وصف الناقة وسرعتها ووصف الفرس. 3- الفخر.	13-1 48-14 76-49	● بناء نحوي دلالي: 14- وتيه عليها نسج ربح – نحوي: بواو رب العاطفة. – دلالي: باستمرار معنى التذكر واستعراض الخبرات. – بناء لفظي دلالي: 49- ومهما يقل فينا العدو – لفظي: بواو الاستئناف. – دلالي: بامتداد معنى القوة من وصف الناقة والفرس، الدالة على قوة راكبها في الصيد والحرب، إلى قومه في أخلاقهم وبأسهم.
14- مشوبة القطامي.	1- النسيب. 2- المديح.	31-1 42-32	● بناء دلالي: 32- أقول للحرف لما أن شكلت أصلا – وهو استمرار وصف الناقة الحرف التي أفاض في وصف قوتها واحتمالها الأسفار، وارتحاله عليها إلى الممدوح، وفيه حسن تخلص.
15- ملحمة ذي الرمة.	1- النسيب. 2- وصف سرعة الناقة.	24-1 126-25	● بناء نحوي دلالي فيه حسن تخلص: 27- أخا تنائف أغفى عند ساهمة – جاءت جملة النعت الخامسة لـ "هاجعا" وهي

			"أغفى عند ساهمة" بدءًا لهذا الغرض، أو الفصل الدلالي، وجاء ذكر الناقة اسمًا مجرورًا "عند ساهمة". – والبناء الدلالي: بوصف الناقة التي أغفى عندها الشاعر، فكان التلاحم الدلالي تامًّا.
16- ملحمة الطرماح بن حكيم.	1- النسيب. 2- الفخر.	26-1 41-27	● بناء دلالي بأصل المعنى: 27- إننا معشر شمائلنا الصبر والدلالة المستمرة في النص هي الاقتدار والصبر في النفس، وفي الصحب، وفي الرحلة، وفي الحرب.

يلاحظ على طرق بناء الأغراض في نصوص الجمهرة عدة ملاحظات:

الأولى: يكون الانتقال من غرض النسيب، أو غيره، إلى غرض المديح أو الفخر بطريق البناء الدلالي أو اللفظي الدلالي غالبًا، باستثناء سمط لبيد بن ربيعة، وقد سبقت الإشارة إلى أن فخره كان يدور في فلك النسيب. وأحيانًا يكون الرابط الدلالي بين الغرضين خفيًّا يحتاج إلى استنباط.

ويستخدم يحيى بن حمزة العلوي مصطلح "الاقتضاب" للدلالة على الانتقال من غرض إلى آخر، أو من معنى إلى آخر، بلا رابط بينهما، وهو نقيض لمصطلح "التخلص"، ويعرفه بأنه: "أن يقطع الشاعر كلامه الذي هو بصدده، ثم يستأنف كلامًا آخر غيره - من مديح أو هجاء أو غير ذلك من أفانين الكلام - لا يكون بين الثاني والأول ملاءمة ولا مناسبة" [1].

ويرى حازم القرطاجني أن هذا النوع من الانتقال من غرض إلى غرض تنفر منه النفوس؛ لأنه "بمنزلة المستمر على طريق سهل, بينا هو يسير عفوًا إذ تعرَّض له في طريقه ما ينقله من سهولة المسلك إلى حزونته، ومن لينه إلى خشونته" [2].

(1) انظر: الطراز ج2، ص 347.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 319.

الثانية: تحقق بعض طرق البناء حسن التخلص بين الأغراض، وهو ما يسميه العلماء بـ "الخروج" و"حسن الانتقال" و"التوصل" و"التخلص"[1]. وبتحليل مفهوم حسن التخلص والتدرج، وبالنظر إلى النماذج التي استشهد بها النقاد على هذا المفهوم، يتضح أنه ثمرة طريقة بناء الأغراض، والمعاني والمقاصد، ووصف تتصف به الدلالات إذا بنيت على بعضها بناء لفظيًّا نحويًّا دلاليًّا[*]. يقول يحيى بن حمزة العلوي في تعريفه: "أن يسرد الناظم والناثر كلامهما في مقصد من المقاصد، غير قاصد إليه بانفراده، ولكنه سبب إليه, ثم يخرج فيه إلى كلام هو المقصود، بينه وبين الأول عُلقة ومناسبة. وهذا نحو أن يكون الشاعر مستطلعًا لقصيدته بالغزل، حتى إذا فرغ منه خرج إلى المدح على مخرج مناسب للأول, بينهما أعظم القرب والملاءمة, بحيث يكون الكلام آخذًا بعضه برقاب بعض، كأنه أفرغ في قالب واحد"[2].

ويرى حازم القرطاجني أن "الذي يجب أن يُعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه عن بعض، وأن يُحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام، ويجمع بين طرفي القول، حتى يلتقي طرفا المدح والنسيب، أو غيرهما من الأغراض المتباينة التقاء محكمًا، فلا يختل نسق الكلام، ولا يظهر التباين في أجزاء النظام"[3].

(1) انظر هذه المصطلحات في: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج1، ص 202، 206، 237، 248 -249، ج2، ص 933.
وقد ذكر د. طبانة من أنواع الخروج إلى المديح من خلال النماذج التي استشهد بها عليه: واو رب، قول الشاعر: إلى فلان، القطع والاستئناف، الخروج المتصل. والأول والأخير منهما من طريق البناء النحوي الدلالي للأغراض، والثاني والثالث من الاتصال الدلالي فقط. انظر: د. بدوي طبانة، ص 238. وانظر: ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، ص 149-151.

(*) النماذج التي ذكرها العلوي من الشعر لحسن التخلص، وهي للمتنبي وأبي تمام، وشاعر لم يذكر اسمه، كلها تتصل فيها المعاني التي خرج إليها الشعراء من التي قبلها اتصالًا لفظيًّا نحويًّا دلاليًّا؛ إذ كل نموذج منها جملة طويلة، انظر: الطراز ج2، ص 344-347.

(2) يحيى بن حمزة العلوي: الطراز، ج2، ص 330-331.

(3) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 318-319.

ويرى أن هذا الطريق في التخلص "يندرج فيه على ما يراد التخلص إليه، وينتقل بتلطف إليه مما يناسبه ويكون منه بسبب" [(1)].

ويمتد د. أبو موسى بالاستئناف البياني بين الجملتين إلى الاستئناف البياني بين الغرضين والأغراض، وأن الأول يستدعي الثاني، فيتولد منه، فتكون جملة الكلام في الغرض الأول "تحرك النفس نحو موقف جديد، وتستشرف بها أفقًا آخر من آفاق المعاني. والبواعث هنا تولدها جملة من المعاني، وهذا مذهب واسع في الكلام. وأكثر الأغراض المستأنفة والتي نقول فيها إن الكلام بدأ يطرق بابًا جديدًا من أبواب المعاني، ترجع إلى هذا النوع"[(2)].

وبتحليل طرق بناء الأغراض في نصوص الجمهرة، يتبين أن طريقة البناء التي تجعل الكلام "آخذًا بعضه برقاب بعض, كأنه أفرغ في قالب واحد"، هي طريقة البناء اللفظي النحوي الدلالي؛ حيث تتعدد الروابط والعلاقات بين الغرضين، ومن ثم يكون البناء أكثر إحكامًا. مثل غرض الفخر عند لبيد بن ربيعة، والذي بني على غرض التغزل بهذه الطريقة في البناء؛ فبعد فراغه من وصف سرعة الناقة التي قطع بها خلة نوار:

20- فاقطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّض وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلّةٍ صَرَّامُهَا

22- بِطَلِيحِ أَسْفَارٍ، تَرَكْنَ بَقيّةً منهـا، فأَحْنَقَ صُلْبُهَا وَسَنَامُهَا

53- فَبِتِلْكَ إذْ رَقَصَ اللّوامِعُ بِالضّحى وَاجْتَابَ أَرْدِيَةَ السّرابِ إكامُهَا

54- أقْضي اللُّبانَةَ، لا أُفَرّطُ رِيبَةً أَوْ أَنْ يَلُومَ بِحَاجَةٍ لُوّامُهَا[(3)]

بدأ في غرض الفخر بنفسه، ثم بقومه:

55- أَفَلَمْ تَكُنْ تَدري نَوارُ بِأَنّني وَصّالُ عَقْدِ حَبَائِلٍ، جَذّامُهَا؟[(4)]

(1) السابق، ن ص.

(2) د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 313.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 357-358، 369-370.

(4) السابق: السابق، ص 370.

ومثل غرض – أو مقصد – وصف سرعة الناقة في ملحمة ذي الرمة الذي ابتدأ في سياق الجملة الطويلة - وليس مع ابتدائها – من جمل غرض النسيب، تصف خيال المحبوبة الذي زاره، فتلاحم الغرضان نحويًّا ودلاليًّا:

25- زارَ الخيالُ لِمَيٍّ هاجعًا لَعِبَتْ به التنائف، والمَهـــرِيّةُ النُّجُبُ

27- أَخَا تَنَائِفَ أَغْفى عِنْدَ سَاهِمَةٍ بِأَخْلَقَ الدّفّ من تَصْدِيرِهَا جُلَبُ[1]

الثالثة: صعوبة التفريق أحيانًا بين معنى الواو والفاء التي تضم غرضين دلاليين. هل هي العاطفة أو الاستئنافية, مثلما في الغرضين الثاني والثالث في سمط طرفة بن العبد، والغرض الثاني في منتقاة المسيب بن علس، والغرض الثالث من مشوبة النابغة الجعدي, ومثل الفاء في الغرض الثاني من مجمهرة خداش بن زهير؛ فإن الواو والفاء في هذه الأغراض جميعًا - وهي بين المدح والفخر - ضمت جملة كلام إلى جملة كلام، وبين الكلامين مناسبات عامة، مثل الاستمرار في الوصف، ومثل معنى الكثرة ... إلخ؛ مما يكفي أن يكون مسوغًا للعطف، كما قال الطاهر بن عاشور – رحمه اللـه [2] - لكن تحول الكلام في هذه الأغراض إلى اتجاه آخر بارز جدًّا فيها عن غيرها من الأغراض التي يمكن أن تكون الواو فيها عاطفة لاستمرار المعنى الشعري نفسه، مثل الأغراض الثانية في المراثي التي يبدو استمرار وتلاحم البناء الدلالي بين الأغراض فيها أظهر من غيرها. ومن ثم يجعل هذا التحول الظاهر في الأغراض إلى اتجاه آخر، الواوَ والفاءَ أقرب إلى معنى الاستئناف.

هذا في حين يتضح جدًّا معنى الاستئناف في الأغراض التي فصلت لفظيًّا ونحويًّا عن

(1) الهاشمي: السابق، ج2، ص 947.

(2) وقد ذكر – رحمه اللـه – أن عطف النسق "يجمع الكلمات الأجنبي بعضها عن بعض في المعنى، والبعيد أن يصل إليه عمل العامل"، ثم قال: "ومثل ما قيل في المفردات يقال في الجمل،؛ بل الجمل للعطف أحوج؛ لأن أكثرها أجنبي بعضه عن بعض؛ إذ الأصل في الجمل الاستقلال؛ ولذلك لقب عطفها بالوصل؛ لأن له مزيد أثر في الربط لشدة تباعد الجملتين". انظر: هامش 1، ص 24-25.

الغرض قبلها، وهو الاستئناف بلا أداة، والذي يسميه يحيى بن حمزة العلوي "الاقتضاب"، ويسميه حازم القرطاجني "التخلص بلا تدرج"، رغم وجود المناسبات العامة التي تجمع بين هذه الأغراض المستأنفة وما قبلها، وهي الروابط الدلالية الخفية المستنبطة، مثلما في الغرض الثاني من مجمهرة بشر بن أبي خازم، ومنتقاة قيس بن الخطيم، ومشوبة القطامي، وملحمة الطرماح بن حكيم، وجميعها بين المديح والفخر أيضًا.

الرابعة: يظهر تحليل بناء الأغراض في نصوص الجمهرة المراوحة جلية في اعتبار القسم من أقسام الدلالة في النص غرضًا أو فصلًا دلاليًا؛ باعتبار درجة الالتحام الدلالي بينه وبين الغرض السابق عليه.

ففي مرثية أبي ذؤيب الهذلي مثلًا جاء الغرض الثاني (التعزي عن موت الأبناء)، بعد الغرض الأول (وهو التفجع بموتهم)، فيمكن اعتبار النص ذا غرض واحد، وفصلين دلاليين. وكذلك وصف الناقة وسرعتها في ملحمة ذي الرمة، فبالرغم من التحامه الشديد بغرض التغزل لفظيًا ودلاليًا فإنه شغل مائة بيت من أبيات النص المائة والستة والعشرين، فيمكن بهذا الاعتبار الكمي اعتباره غرضًا لا فصلًا دلاليًا من فصول غرض النسيب. وكذلك وصف فرس الصيد والحرب في منتقاة المرقش الأصغر، يمكن اعتباره غرضًا مستقلًا إذا لم يكن وسيلة الوصول للمحبوبة، أو اعتباره فصلًا دلاليًا إذا كانت الفرس وسيلته للوصول إلى محبوبته. ولعل استخدام لفظة "رحلي" في مقصد وصف خيال ابنة عجلان ووصف "ضافي العسيب" في وصف الفرس، يرجح الاختيار الأول؛ إذ الرحل للناقة والسرج للفرس:

3- أَمِنْ بِنْتِ عَجْلَانَ الخَيَالُ المُطَوِّحُ ... أَلَمّ وَرَحْلِي سَاقِطٌ مُتَزَحْزِحُ

4- فَلَمّا انْتَبَهْنا بالفَلاةِ وَرَاعَنِي ... إذا هُو رَحْلِي، والفَلاةُ تَوَضَّحُ

والمشهور في أشعار العرب أن الناقة وسيلة الرحلة للمحبوبة أو الممدوح، وأن الفرس وسيلة رحلة الصيد والحرب.

الخامسة: جاء الالتفات – مع تكرار اللفظ وأداتي الاستئناف الواو والفاء - طريقة من طرق البناء اللفظي في بعض الأغراض والفصول؛ إذ كان من الروابط اللفظية

التي تربط بعض الأغراض، وتبني بعضها على بعض. مثل الالتفات من ضمير المتكلم المفرد إلى المتكلم الجمع في غرض وصف فرس الصيد والحرب في منتقاة المرقش الأصغر، وفي الالتفات من الغيبة إلى التكلم، مع تحول في المعنى في مرثية متمم بن نويرة.

والالتفات هو "انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار، وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[(1)]. وتتسع حدود الالتفات عند النقاد القدامى لتشمل الالتفات في صيغ الفعل، وفي العدد، وفي الضمائر، وفي المعاني[(2)].

وتتجلى وظيفة الالتفات في بناء الأغراض والفصول الدلالية بالربط بينها لفظيًّا في نوعين فقط من هذه الأنواع التي ذكرها العلماء للالتفات، هما الالتفات في الضمائر في العدد. كما تتجلى كيفية الربط في التحول على مستوى التعبير في نوع الضمير أو في صيغة العدد، والذي يكون إيذانًا بالتحول في المعنى إلى منحى جديد، في نفس الوقت الذي تستمر فيه وحدة مرجع الضمير الملتفت منه والملتفت إليه، وفي وحدة المعدود إذا كان الالتفات في العدد. ولعل هذا الإيذان بتحول المعنى إلى منحى جديد هو مما عناه الزمخشري في بيانه لقيمة الالتفات أن الكلام "إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن نظرية لنشاط السامع وإيقاظًا للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد"[(3)]. سواء أكان هذا التحول على مستوى الجملتين، كما في الآيات الكريمة التي استشهد بها، أم على مستوى الأبنية الدلالية الأكبر كالأغراض والفصول الدلالية في النص الشعري كما هنا.

---

(1) أبو العباس عبد الله بن المعتز (247- 299هـ): البديع، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ص 152.

(2) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص 123-126. وانظر: الزمخشري، جار الله محمود بن عمر (467 – 538هـ): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل: مكتبة الحلبي، 1392هـ = 1972م، ج3، ص 268، ص 301-302، وانظر تفصيلًا لمجال الالتفات عند القدماء واستقصاء آرائهم في ذلك: د. حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار السلام للنشر والتوزيع، ط الأولى، 1431هـ = 2010م، ص 15-25، 26-30.

(3) الزمخشري: الكشاف: ج1، ص 10.

أما القيمة الدلالية الخاصة في الالتفات في نص منتقاة المرقش الأصغر في قوله:

10- غَدَوْنَا على ضَافي العَسِيبِ مُجَلَّلٍ طَوَيْنَاهُ حَتى آل، وهُوَ مُلَوَّحُ[1]

بعد ضمير المفرد في الغرض الأول، فإنها تكمن في مقتضى الصيد والحرب؛ إذ لا يكون كلاهما إلا في جماعة، فاقتضى ذلك التحول إلى ضمير الجمع الذي مدلوله ذات الشاعر المفردة؛ لكن التعبير بصيغة الجمع يصبغ الفرس بصبغ المبالغة في أوصافه؛ كأنه يحمل هذه الجماعة من الخارجين للصيد أو المقاتلين، لا فردًا واحدًا منها.

وفي مرثية متمم بن نويرة جاء الضمير في المقصد الأول للمخاطب، متنوعًا بين مخاطب عام[2]:

7- وَيَوْمًا إذا ما كدّكَ الخَصْمُ إن يَكُنْ نَصِيرَكَ مِنْهُمْ، لا تَكُنْ أَنْتَ أَضْرَعَا

8- بِمَثْني الأيادي ثُمّ لَمْ تُلْفِ مَــــــالِكًا لَدَى الفرث يَحْمِي اللحمَ أَن يتمَزَّعَا

ومخاطبة النفس على التجريد:

9- أعينيَّ هــلا تبكيــان لمالكٍ إذا أَذرَتْ الرِّيــحُ الكَنِيفَ المُرَبَّعا[3]

ثم التفت إلى ضمير المتكلم في بداية المقصد الدلالي التالي له:

18- أبي الصَّبرَ آياتٌ أَرَاها وأنّني أَرى كلَّ حَبـْلٍ بعـدَ حَبْلِكَ أقطعا[4]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 555. ضافي العسيب: طويل الذيل. مجلل: عليه الجلال، جمع جُل وهو ما تُلبسه الدابة لتصاف به. ملوح: شديد الضمور أو متغير اللون. انظر: هامش 5 ن ص.

(2) متمم بن نويرة: شاعر مخضرم .. عده ابن سلام في مقدمة شعراء المراثي. انظر: د. الهاشمي: الجمهرة، ج 2، ص747.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 749. أضرعا: من الضراعة، وهي الخضوع والذل. بمثنى الأيادي: أي يأخذ قدحين من قداح الأيسار [وهو متعلق بالبيت

6- إذا اجتزأَ القَوْمُ القِدَاحَ وَأُوقِدَتْ لَهُمْ نَارُ أَيْسَارٍ كَفَى مِنْ تَضجّعا

وتضجع في الأمر: لم يُحكمه، والبيت السابع استطراد]. يتمزع: يتقاسمه الفقراء. الكنيف المربع: حجرة أو حظيرة تجعل للإبل تقيها البرد. انظر الهوامش، ص 749.

(4) الهاشمي: السابق، ن ص.

هذا التحول في الضمائر يتسق مع المقصد في كلٍّ؛ فالمقصد الأول كان تـصويرًا لفقـد الآخـرين بتعـداد فضائل أخيه وعطاءاته للفقراء والأرامـل والـضيفان والـصحب والمقـاتلين الـشجعان، فكـان خطـاب تـذكير وتأبين، أما المقصد الثاني الذي تحول فيه الضمير إلى المتكلم، فكان لبيان جزعه هو على أخيه، وكيف كانـت أخوتهما، وتسلية زوجته له، أي كان تصويرًا لفقده هو له.

وتجدر الإشارة إلى دلالة مطلع النص على هذين الغرضين؛ إذ يقول:

1- لَعَمْري وما دهري بتأبِينِ هَالكٍ   وَلَا جَزِعًا مِمّا أَصَابَ فَأَوْجَعَا[1]

فنفى أن يكون همه تأبين أخيه، أو أن يكون جزعًا مما أصابه؛ لكنه الإنكـار الـذي يظهـر التجلـد ويخفـي التمزق؛ لأن النص كله جاء تفصيلًا لهذين الحالين.

2- بناء الفصول الدلالية:

تنوعت طرق بناء الفصول الدلاليـة بحـسب ظهـور أو خفـاء العلاقـة بينهـا إلى طـريقتين رئيـستين، هـما: الاتصال النحوي الدلالي: وفيها تكون العلاقات الدلالية واضحة بين الفصول الدلالية. والانفصال النحـوي: وتكـون فيه العلاقات الدلالية إما خافية تحتاج إلى استنباط وإعـمال نظـر، ويكـون ذلـك في الاسـتئناف المحـض، أو غـير خافية لاستمرار نفس المعنى، ويكون ذلك في الاستئناف غير المحض، وقـد يكـون الاسـتئناف مـع وجـود عنـاصر دلالية مستمرة، أي مع وجود رابط لفظي، أو بدون عناصر دلالية مستمرة بين الفصلين.

والجدول التالي يصنف الفصول الدلالية في نصوص الجمهرة موضع التحليل بحسب طريقة البناء:

(1) الهاشمي: السابق، ص 747.

النص	الفصل الدلالي	الأبيات	طريقة البناء
			1- البناء النحوي الدلالي:
مجمهرة بشر.	وصف المحبوبة.	5-3	- بالنعت المقطوع.
مذهبة قيس.	وصف المحبوبة.	4-3	- بالنعت المقطوع.
ملحمة ذي الرمة.	وصف المحبوبة.	24-10	- بالنعت المقطوع.
سمط لبيد.	الفخر بالنفس.	77-55	- بالعطف.
مجمهرة خداش.	الفخر بقومه.	16-14	- بالعطف.
منتقاة المسيب.	كرم الممدوح في الشتاء.	- -12	- بالعطف والتعديد دلاليًّا.
	عطاؤه للشاعر.	15-13	– بالعطف والتخصيص بعد التعميم.
منتقاة عروة.	مدح الصعلوك الجريء.	19-14	- بالعطف.
منتقاة دريد.	ذكر مآثر أخيه.	30-19	- بالعطف.
مرثية أبي ذؤيب.	التعزي عن فقد أبنائه.	67-18	- بالعطف.
مرثية علقمة.	التفجع.	26-10	- بالعطف.
مشوبة النابغة.	وصف فرس الحرب.	49-32	- بالعطف.
مشوبة الشماخ.	قدرته على إحكام الأمور.	3-2	- بالعطف.
	ترك الشك بالرحلة السريعة.	52-4	
ملحمة الطرماح.	وصف المحاريج.	26-20	- بالعطف.
مجمهرة عبيد.	وصف الناقة السريعة.	32-28	- بالنعت المتعدد.
مشوبة النابغة.	سرعة الناقة.	31-17	
مجمهرة خداش.	وصف المحبوبة.	7-4	- بالحال.
سمط طرفة.	وصف المحبوبة.	10-6	- بالعطف / أو الاستئناف.

النص	الفصل الدلالي	الأبيات	طريقة البناء
منتقاة المسيب.	وصف المحبوبة.	3	– بالعطف، مع الالتفات من الغيبة إلى المتكلم الجمع.
منتقاة المسيب.	وصف الظعن.	6-4	- بالعطف (مع الارتباط اللفظي، بالالتفات من المتكلم الجمع إلى المفرد، واستمرار عنصر المحبوبة).
			2- البناء اللفظي الدلالي:
سمط لبيد.	وصف الظعن الراحلة.	15-12	- باستمرار عنصر المحبوبة.
سمط لبيد.	وصف سرعة الناقة.	54-16	- بحرف الإضراب.
سمط لبيد.	الفخر بقومه.	89-78	- بالالتفات من المفرد إلى الجمع.
سمط طرفة.	وصف الظعن الراحلة.	5-3	- باستمرار عنصر المحبوبة.
مجمهرة عبيد.	وصف سرعة فرس الصيد.	44-33	- باسم الإشارة.
مجمهرة بشر.	وصف الناقة.	7-6	- باستمرار ضمير المخاطب.
منتقاة المرقش.	وصف الخيال.	7-3	- باستمرار عنصر المحبوبة.
منتقاة المرقش.	وصف ريق المحبوبة.	10-8	- باستمرار عنصر المحبوبة.
منتقاة دريد.	وصف الظعن الراحلة.	4-3	- باستمرار عنصر المحبوبة.
ملحمة ذي الرمة.	وصف الخيال وسرعة الناقة.	61-25	- بالالتفات من المتكلم إلى الغائب، واستمرار عنصر المحبوبة.
ملحمة ذي الرمة.	تشبيه سرعة الناقة بسرعة الثور.	101-62	– اسم الإشارة.
ملحمة ذي الرمة.	تشبيه سرعة الناقة بسرعة الظليم.	126-102	– اسم الإشارة.

ملحمة الطرماح.	وصف قوة الناقة.	19-10	- علاقة السببية مع الالتفات من المتكلم إلى المخاطب. **3- البناء الدلالي:**
مجمهرة عبيد.	إقفار الديار.	11-5	– علاقة السببية.
مجمهرة عبيد.	كل وجود إلى عدم.	17-12	– علاقة الترتب.
منتقاة عروة.	وصف الصعلوك الخامل.	13-10	– علاقة التعليل.
مذهبة مالك.	التهديد.	25-8	– استمرار أصل المعنى.
مذهبة عمرو.	الفخر المتضمن للتهديد.	16-6	– استمرار أصل المعنى.
مرثية متمم.	تفجعه على أخيه.	45-18	– استمرار أصل المعنى.
مشوبة القطامي.	وصف الرحلة؛ طريقًا ودابة.	23-10	– علاقة السببية (خفية).

يلاحظ على طرق بناء الفصول الدلالية في نصوص الجمهرة موضع التحليل الخصائص التالية:

1- وضوح العلاقات الدلالية بين الفصول الدلالية في معظم النصوص، خاصة تلك التي بنيت بناء دلاليًّا فقط، أكثر من وضوحها في بناء الأغراض. فلا يوجد "كمال انقطاع" بين الفصول الدلالية داخل الأغراض؛ إما لتوافر "المعنى الجامع" بين كل فصلين، وهو هذه العلاقة الدلالية، حتى لو كانت خفية تحتاج إلى استنباط، وإما لاستمرار نفس الغرض، حتى لو اتجه الكلام إلى مقطع آخر من مقاطع المعاني.

2- هذه العلاقة الدلالية بين الفصول، وهي "المناسبة" التي تكفي لعطف جملة كلام على جملة كلام - كما قال الطاهر بن عاشور [1] - تجعل كثيرًا من الواوات بين

(1) انظر: الطاهر بن عاشور: موجز البلاغة، ص 28-29.

الفصول الدلالية محتملة للعطف أكثر من احتمالها للاستئناف، على عكس الأغراض؛ إذ يتساوى فيها الاحتمالان. فعلى سبيل المثال في الفصل الدلالي الثالث من غرض التغزل في سمط طرفة بن العبد، وهو قوله يصف جمال خولة، والذي يمتد حتى البيت 10، يقول:

6- وفي الحَيّ أَحْوَى يَنفُضُ المَرْدَ شادنٌ مُظـــاهِرُ سِـــمطَيْ لُؤلُـــؤٍ وَزَبَرْجَـــدِ[1]

فالواو هنا أقرب للعطف على الجملة المستأنفة في أول الفصل الدلالي السابق عليه الذي يصف الظعن الراحلة:

3- كَـــأَنَّ حُـــدُوجَ المالِكيّـــةِ غُـــدوَةً خَلايـــا سَـــفينٍ بالنّواصِـــفِ مِـــنْ دَدِ[2]

وكلاهما مرتبط دلاليًّا بالفصل الدلالي الأول، وهو البكاء على الأطلال برابط العلة؛ إذ بكاؤه لتذكره موكب رحلتها، ولتذكره جمالها وفتنتها.

3- اشتراك الشعراء في كثير من الفصول الدلالية، وكذلك في الأغراض من قبل؛ أما المعاني الجزئية والفرعية والمتفرعة والهامشية فهي مجال الاختلاف الواسع والتفاوت الشديد بين الشعراء، وقد سبقت الإشارة إلى ما ذكره حازم القرطاجني من تفاوت الشعراء في المعاني المتعلقة بالمعاني الجزئية[3].

4- تنحصر الوظائف النحوية التي تبنى بها الفصول الدلالية في: النعت المقطوع – العطف – النعت المتعدد – الحال. وكذلك كانت الوظائف النحوية في بناء الأغراض. على عكس بناء المعاني الجزئية والفرعية والمتفرعة والهامشية، فإن الوظائف النحوية فيها تتنوع تنوعًا كبيرًا، يشمل كثيرًا من الوظائف النحوية التي يتيحها النظام النحوي العربي.

5- بالنظر إلى أقسام الجمهرة السبعة، فقد جاءت طرق البناء الدلالي واللفظي

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 421.

(2) الهاشمي: السابق، ج1، ص 420.

(3) انظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 216-217.

الدلالي في بناء فصول الملحمات، والقطامي من المشوبات، والمراثي عدا علقمة ذي جدن الحميري، والمذهبات عدا أحيحة بن الجلاح، والمنتقيات في فصولها الدلالية التالية لها؛ أما الثانية فقد جاءت بطريق البناء النحوي. أما المجمهرات والسموط فقد تنوعت بين البناء النحوي الدلالي والبناء الدلالي. ومن ثم فلا يوجد في طرق بناء الدلالات ما يمكن اعتباره أساسًا من أسس تقسيم القرشي الجمهرة إلى أقسامها السبعة.

6- قد يتضافر بناء الفصل الدلالي مع بناء الصورة الشعرية – خاصة الحقيقية – ومع بناء الجملة الطويلة، أما الصورة الشعرية التشبيهية فلا تبدأ مع بداية الجملة الطويلة؛ بل بعد عدة أبيات.

من أمثلة هذا التضافر: سمط طرفة (وصف الظعن الراحلة 3-5)، ووصف المحبوبة (6-10) – منتقاة عروة بن الورد (ذم الصعلوك الخامل 10-13)، ومدح الصعلوك الجريء (14-19) – مرثية أبي ذؤيب الهذلي (التعزي عن فقد أبنائه 18-67، وداخلها ثلاث صور في ثلاث جمل طويلة)- ملحمة الطرماح بن حكيم (وصف المحاريج 20-26). أما الصور الشعرية التشبيهية التي يبدأ معها فصل دلالي جديد، فإنها لم تتضافر مع ابتداء بناء الجملة الطويلة التي يبدأ بها الفصل الدلالي؛ بل تأتي بعد بيت أو بيتين من ابتداء الجملة الطويلة. ينطبق هذا على بعض الفصول الدلالية التي تشبه سرعة الناقة أو الفرس بسرعة حيوان سريع، مثل: فصل وصف سرعة الناقة في مشوبة النابغة الجعدي، حيث بدأت جملته الطويلة في البيت 14: "وتيه عليها نسج ريح"، بينما جاءت الصورة التشبيهية ابتداء من البيت 17: "كمرقدة فرد..."، ومثل فصل وصف فرس الصيد في مجمهرة عبيد بن الأبرص، حيث بدأت جملته الطويلة في البيت 33: "فذاك عصر وقد أراني..."، بينما جاءت الصورة التشبيهية ابتداء من البيت 36: "كأنها لقوة طلوب...".

7- اتسم بناء الفصول الدلالية بناء نحويًّا بحسن التخلص. منه على سبيل المثال ما جاء في مجمهرة خداش بن زهير؛ إذ يقول متخلصًا من وصف الديار إلى وصف المحبوبة:

3- قِفــارٌ، وقــد تَرعَــى بهــا أُمُّ واقــع مَذَانِبــــــُها بَــــيْنَ الأسِـــــلّةِ والــــــصّخْرِ

4- وإذْ هِـــيَ خَـــودٌ كالوَذِيلَـــةِ بـــادِنٌ أســـيلَةُ مـــا يَبـــدو مـــن الجَيْـــبِ والنَّحْـــرِ[1]

فقد قدم الشاعر لانتقاله إلى فصل وصف المحبوبة بالجملة الحالية "وقد تَرعَى بها أُمُّ واقع"، أي وقد كانت ترعى، فاصلًا بها بين المنعوت الخبر "قفار" والنعت – أو الخبر الثاني "مذانبها"، ثم عطف عليها في أول فصل وصف المحبوبة جملة "وإذ هي خود". والضمير، وهو رابط لفظي، يعود على "أم واقع" في جملة الحال، فاجتمع الرابط النحوي الدلالي مع الرابط اللفظي، في الانتقال من وصف الديار إلى وصف المحبوبة، أي في بناء الثاني على الأول؛ ومن ثم اتسم البناء بحسن التخلص.

3- بناء المعاني الجزئية:

تتشابه طرق بناء المعاني الجزئية في نصوص الجمهرة موضع التحليل مع طرق بناء الفصول الدلالية في:

أ- البناء النحوي الدلالي:

- بتعدد النعوت والأخبار[2] بعطف جملة كلام على جملة كلام بالواو وبفاء الترتيب[3] .. بالنعت المقطوع[4].

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 524.

(2) مثل المعاني الجزئية في: ملحمة الطرماح بن حكيم (15-19)، ومنتقاة المرقش في أوصاف الفرس (8-12، 13-14، 15-17)، ومثل المعنى الجزئي في مذهبة أحيحة المبني بفاء السببية أو الترتيب (5-10)، وفي مرثية علقمة ذي جدن (3-18، 19-26).

(3) مثل ما في: منتقاة دريد بن الصمة (5-7، 8-12، 19-20، 25-28) وفي سمط الأعشى (81-83، 84-86، 87-89، 90-98) وفي مرثية أبي ذؤيب الهذلي (18-38، 39-67) وكلاهما صورة حقيقية نامية، ومشوبة الشماخ بن ضرار المعاني الخمسة تحت صورة الحمار الوحشي. وفي مشوبة القطامي (30-31) ومشوبة النابغة (54-62، 63-65).

(4) مثل المعاني الجزئية في: سمط لبيد (3-9) وفي منتقاة دريد (22-24) وفي سمط الأعشى (29-31).

ب- البناء الدلالي:

- بالاستئناف المحض[1] بالاستئناف غير المحض باستمرار المعنى بالحكي أو السرد، أو مع استمرار العناصر الدلالية [2].

وتنفرد المعاني الجزئية في طرق بنائها في:

- الاستئناف اللفظي الدلالي: بأداة الاستئناف "حتى" المقترنة بالظرف "إذا".

وتتميز طرق بناء المعاني الجزئية بأنها أكثر تفصيلًا في الأنواع من طرق بناء الأبنية الدلالية الكلية، الفصول والأغراض، سواء في البناء الدلالي المنفصل نحويًّا أو في البناء النحوي الدلالي.

ففى البناء الدلالي، وطريقه الاستئناف، تأتي عدة أنواع من الاستئناف لم ترد في بناء الأبنية الدلالية الكلية هي: الاستئناف بـ "حتى" المقترنة بأداة الشرط "إذا" -الحوار، سواء جاء الجواب بطريق الحوار (أي: قال، قلت)، أو بغير فعل القول – الاستطراد - القطع والاستئناف.

أ- **الاستئناف بـ "حتى إذا":**

وتأتي هذه الطريقة في سياق جملة طويلة في فصل دلالي، مثلما في وصف سرعة الناقة مشبهًا إياها بسرعة حيوان يتصارع مع الصائد والكلاب، فتأتي هذه الأداة الاستئنافية "حتى إذا" لتصف طورًا جديدًا من أطوار قصة هذا الصراع[*].

(1) مثل المعاني الجزئية في مذهبة مالك بن العجلان (8-9، 18-20، 23-24) وفي مذهبة عمرو ابن امرئ القيس (12-14، 15-16).

(2) مثل معاني الفخر في مذهبة قيس بن الخطيم (11-14، 15-17، 20-21) وفي مذهبة مالك ابن العجلان (10-17)، وفي مذهبة عمرو بن امرئ القيس (7-8، 9-11) وفي منتقاة دريد بن الصمة (12-17، 18)، وفي مشوبة النابغة الجعدي (7-13، 68-73، 74-76).

(*) ومثل "حتى إذا" في بناء المعنى الجزئي في القصص الحيواني في نصوص الجمهرة أداة الشرط "لما"، فقد استخدمها الشماخ بن ضرار لبناء مراحل رحلة الحمار وأتنه، إلا أنها جاءت معطوفة بالفاء وبالواو وليست مستأنفة. انظر: الأبيات 9-10-24-34-40-42.

جاءت هذه الطريقة من طرق البناء اللفظي الدلالي للمعنى الجزئي في سمط لبيد بن ربيعة (28-44-46-49-65-67)، وفي ذي الرمة (38-42-56-59-66-80-83-90-93-98-114).

يقول ذو الرمة في قصة الحمار الوحشي وأتنه، الذي يشبه بسرعته سرعة ناقته، في أول طور من أطوار الصراع بينه وبين الصائد، بعدما وصف في المشهد الأول من القصة سَوْقَه إياها وصخبه عليها، والذي مثل المعنى الجزئي الأول من هذا الفصل الدلالي، يقول:

38- حتى إذا مَعْمَعانُ الصّيْفِ هَبّ لَهُ	بِأجّةٍ نَشَّ عَنْها الماءُ وَالرُّطَبُ
39- فَأَدْرَكَ المُتَبَقّي من ثَمِيلَتِهِ	وَمِن ثَمائِلِها، وَاستُنْشِئَ الغَرَب
40- وَصَوَّحَ البَقْلَ نَآجٌ تجيءُ بِهِ	هَيْفٌ يمانيةٍ في وَقْعِهَا نَكَبُ
41- تَنَصّبَتْ حَوْلَهُ يومًا تُرَاقِبُهُ	قُوْدٌ سماحِيجُ، في أَلوانها خَطَبُ
42- حتّى إذا اصْفَرّ قَرْنُ الشمس أو كَرَبَتْ	أمسى، وقد جدَّ في حَوْبائهِ القَرَبُ[1]

في هذه الأبيات يأتي معنيان جزئيان بعد المعنى الجزئي الأول، بنيا بحرف الاستئناف المقترن بـ "إذا"؛ الأول منهما، وهو المعنى الجزئي الثاني، يصور حال الحمار وأتنه بعد اشتداد الحر وانتظارها قراره بالرحيل إلى مواضع الري. وهو المشهد الثاني من مشاهد القصة. ثم يأتي المعنى الجزئي الثالث، والذي يمثل المشهد الثالث من مشاهدها؛ ليصور الخطوة التالية من خطوات الحمار، لكنها هذه المرة ليست خطوة ظاهرة؛ بل خطوة نفسية، تصور عزمه على المضي ليلًا صوب موارد الماء.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 949-950. معمعان الصيف: شدة الحر. أجة: سموم، مثل أجيج النار. نش: جف. الرطب: كل عود رطب. الثميلة: ما في بطونها من العلف. استنشئ: استنشق. الغرب: الماء الذي سال بين البئر والحوض. صوح: أيبس. نآج: وقت تشتد فيه الريح. به: أي فيه. هيف: حارة. نكب: انحراف. قود: طوال الأعناق. سماحيج: طويلة الظهر. الخطب: خطان أسودان على متنها. كربت: قاربت. حوبائه: نفسه. القرب: سير الليل لورود الغد. انظر: هامش 4، 5، 6.

ب- الحوار [*]:

وهو على صورتين في نصوص الجمهرة؛ الأولى: صورة السؤال المذكور والجواب، والثانية: صورة المحاورة: قال / قلت أو قال ... وكلاهما يشكل معنى جزئيًّا من معاني فصل دلالي، بادئًا بجملة استئنافية؛ إما سؤال وإما قول، يتولد عنه معنى فرعي، هو الجواب أو القول الآخر [1].

وتكون العلاقة بين السؤال والجواب أو بين القول والقول الآخر هي الرابط الدلالي بين هذين المعنيين الفرعيين، اللذيْن يشكلان المعنى الجزئي الذي يشكله الحوار، والذي يسمى الثاني منهما – كما مر في مبحث بناء الجملتين – الاستئناف البياني، سواء أكانت الإجابة مصدرة بفعل القول أم لا.

من نماذج الحوار التي تبدأ بجملة استئنافية يشكل السؤال والجواب فيها معنى جزئيًّا، قول عروة بن الورد رادًّا اعتراض زوجته على كثرة غاراته، وهو المعنى الجزئي الثاني من الفصل الدلالي الأول، الذي يبين فيه فلسفته في الصعلكة:

5-	تَقُولُ: لَكَ الوَيْلاتُ هَلْ أَنْتَ تَارِكٌ	ضُبُوءًا بِرَجْلٍ تَارَةً وَبِمَنْسِرِ
6-	وَمُسْتَثبِتٌ في مالِكَ العامَ، إنّني	أَرَاكَ على أقتادِ صَرْمَاءَ مُذكِرِ
7-	فَجُوعٍ بِهَا، للصّالِحينَ مَزَلَّةٍ	مَخُوْفٍ رَدَاهَا أَنْ تُصيبَكَ فاحْذَرِ
8-	أَبَى الخَفْضَ مَنْ يَغْشَاكَ من ذِي قَرَابةٍ	وَمِنْ كُلّ سَوْداءِ المَحَاجِرِ تَعْتَرِي
9-	وَمُستَهنِئٍ زَيدٌ أَبُوهُ فَلا أَرى	لَهُ مَدفَعًا فَاقنَيْ حَيَاءَكِ وَاصبِرِي [2]

(*) يمثل الحوار في علم اللغة النصي أحد علاقات الحبك بين المفاهيم، مع علاقة التطابق بين الإجابة والسؤال. انظر: محمد أشرف عبد العال الشامي: معايير النصية، دراسة في نحو النص، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم، 1434هـ = 2003م، ص181-182، 189.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 313-314.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 570-571. الضبوء: التخفي للوحش. الرجل: الجماعة [من الرجال]. المنسر – كمجلس ومنبر-: جماعة الخيل ما بين الثلاثين إلى الأربعين. مستثبت: ثابت في قومك [أي مقيم بينهم]. أقتاد: جمع قتد، وهو خشب الرحل. الصرماء: التي قطعت أطباؤها؛ لينقطع لبنها فتقوى وتشتد. مذكر: التي تلد

=

هذا المعنى الجزئي بني على المعنى السابق عليه بجملة استئنافية "تقول..."، وشغل قولها أو اعتراضها المعنى الفرعي الأول في هذا المعنى الجزئي، ثم جاء رده عليها ممثلًا للمعنى الفرعي الثاني في هذا المعنى الجزئي، وجاءت جملته أيضًا مستأنفة "أبى الخفض ..." مرتبطة بجملة المعنى الفرعي الأول برابط الجواب الدلالي، ولم تصدر بفعل القول.

ج- الاستطراد:

يعرفه العلماء بأن "يشرع المتكلم في شيء من فنون الكلام، ثم يستمر عليه، فيخرج إلى غيره، ثم يرجع إلى ما كان عليه من قبل، فإن تمادى فهو الخروج، وإن عاد فهو الاستطراد"[(1)].

ويكون هذا الاستطراد قطعًا لسياق دلالي متصل وسياق نحوي ممتد بالوظائف المتعددة، ويكون هذا المعنى الجزئي أكثر إلحاحًا على نفس الشاعر لأهميته.

مثل المعنى الجزئي الذي يصف تصميم قوم الشاعر على النصر بحلف زعيمهم ألا يقرب الخمر حتى ينال من أعدائهم: يقول قيس بن الخطيم في مذهبته (15-17) قاطعًا بهذا المعنى الجزئي معنى جزئيًّا آخر يصف رماح القوم في سرعة حركتها وإصابتها حصون الأعداء:

14- تَرى قِصَدَ المُرّانِ تَلقى كَأَنَّها ... تَذَاريعُ خِرصانٍ بِأَيدي الشَواطِبِ

15- وَمِنّا الَّذي آلى ثَلاثينَ حجةً ... عَنِ الخَمرِ حَتّى زارَكُم بِالكَتائِبِ

16- فَلَمّا هَبَطنا السهلَ قالَ أَميرُنا ... حَرامٌ عَلَينا الخَمرُ ما لَم نُضارِبِ

17- فَسامَحَهُ مِنّا رِجالٌ أَعِزَّةٌ ... فَما رجعوا حَتّى أُحِلَّت لِشارِبِ

=

الذكور وهو أبغضه عند العرب. مزلة: تزل بأهلها. الخفض: الدعة ولين العيش، وقيل: قلة الطلب. تعتري: تطلب. مستهنئ: طالب. انظر: ص 570، والهامش 1، 2، ص 571.

(1) العلوي: الطراز، ج3، ص 12. وانظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 39. وانظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج1، ص 458 - 459. وقد سبق إيراده في مبحث بناء الجملتين.

18- رمينـــا بِهـــا الآطـــامَ حَـــولَ مُـــزاحِمٍ قَـــــوانِسُ أولى بَيـــــضِها كَالكَواكِـــــبِ [1]

فالسياق الدلالي المتصل يصف حركة وقوع الرماح على الأعداء، في كثرتها وسرعتها وتكسرها، وسقوطها على الحصون المحيطة بأطم مزاحم، وهو أطم لعبد الله بن أبي بن سلول [2]. قطعه الشاعر بإخباره عن قسم زعيمهم، وهو خضير الكتائب بن سماك سيد الأوس، ألا يقرب الخمر حتى يظهر عليهم، وأن يهدم أطم عبد الله بن أبي [3]. وقد جاء الاستئناف بحرف الواو، ويأتي هذا القطع بهذا المعنى الجزئي؛ تأكيدًا لوفاء زعيمهم بقسمه، ومن ثم تأكيد قوى إرادة القوم، وأنهم لا يريدون إلا نالوا، ولا يقسمون إلا أبروا.

د- القطع والاستئناف:

ويكون عند مقطع معين من الكلام، وتكون الجملة المستأنفة محذوفة المبتدأ .. وقد أضاف د. أبو موسى هذا النوع إلى الاستئناف الواقع في حيز السؤال، وإن لم يكن بسؤال أصلًا، وهو "أن يثير الكلام السابق شوق النفس إلى معرفة أكثر حول شيء من الأشياء، فيقف الكلام عند هذا الشيء ويستأنف إخبارًا جديدًا عنه"[4]. وهذا النوع من الاستئناف هو الذي ذكره عبد القاهر الجرجاني، أنه يطرد فيه حذف المبتدأ، وسماه "القطع والاستئناف" [5].

مثل قول لبيد بن ربيعة في مفتتح سمطه:

1. عَفَـــتِ الـــدِّيَارُ مَحَلُّهـــا فَمُقَامُهـــا بِمِنًـــى تَأَبَّـــدَ غَوْلُهـــا فَرِجَامُهَـــا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 649.

(2) انظر: السابق، ن ص، هامش 5.

(3) انظر: السابق، ن ص، هامش 2.

(4) انظر: د. محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب، ص 310-311.

(5) انظر: السابق: ص 310. وانظر: دلائل الإعجاز، ص 147-152.

2. فَمَـــدَافِعُ الرّيّـــانِ عُـــرِّيَ رَسْـــمُها خَلَقًـــا كـــما ضـــمِنَ الـــوُحِيَّ سِـــلَامُهَا

3. دِمَـــنٌ تَجَـــرَّمَ بَعْـــدَ عَهْـــدِ أَنِيـــسِها حِجَـــجٌ خَلَـــوْنَ حَلَالُهـــا وَحَرامُهَـــا[1]

جملة "دمن" محذوفة المبتدأ، والتقدير "هي دمن"، قطعت عن جملة "فمدافع الريان عُرِّي رسـمها" المعطوفة على جملة "تأبد غولها..."، المستأنفة بعد جملة الابتداء "عفـت الـديار"؛ لإظهـار تعـداد الأمـاكن وشمول العُفُوِّ كل المنازل التي كانت تحل بها محبوبته.

وجملة "هي دمن" نعت مقطوع مستأنف للديار، كأن التغير والتحول والعفو "الذي شمل كل هـذه الأماكن قد أثار في النفس التشوق إلى معرفة كيفية حدوث هذا التحـول الـشامل لهـذه الـديار، التـي كانـت حافلة بأسباب الحياة؛ من موارد المياه والعمارة بالبشر، فجاء القطع عن ذكر الأماكن إلى استئناف أسباب تحولها بجملة "هي دمن..."، ثم عدد نعوت هذه الدمن، التي هي أسباب هذا التحول:

تجرم بعد عهد أنيسها حجج خلون – رُزقت مرابيع النجوم ... إلى آخر أبيات هـذا المعنـى الجـزئي في البيت التاسع من النص.

وتجدر الإشارة هنا إلى أن هذا النوع من القطع والاستئناف بجملة النعت المقطوع يختلف عـن جملة النعت الممتدة به الجملة الطويلة، والتي تكون مـسبوقة بعـدد - يقـل أو يكـثر - مـن الجمـل النعوت. والاختلاف بيـنهما لـيس فقـط في إعـراب الجملـة؛ بـل في وظيفتهـا داخـل الـسياق التركيبـي للجمل. فجملة النعت الممتد تأتي في سـياق التعـدد لنعـوت المنعـوت، تـستوي معـه في القيمـة، وإن كانـت تختلـف في الدلالـة. بيـنما جملـة النعـت المقطـوع المـستأنفة تمثـل مقطعًـا معينًـا يحمـى عنده الكلام – كما يقول د. أبو مـوسى – فيـؤز الـنفس، أي يـشوقها إلى مزيـد مـن الكـلام عـن شيء

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 348- 349. ومحلها: مكان الحلول أو النزول، ومقامها: مكان الإقامـة وهـي أطـول، يقـول: عفـت الـديار فـلا تصلح لحلول ولا لإقامة. تأبّد: توحش. مِنى: هضبة حمراء فيها ماء عذب، وهي غير منى القريبة من مكة. غول: جبل أحمـر فيـه مـاء. والرجام: هضبات صغار على رءوسها حجارة متصل بعضها ببعض. والريان: واد أو ماء لبنـي عقيـل. وأربعتهـا أمـاكن متقاربـة. الـوُحِي: جمع: وًحيْ. وهو الكتاب. السلام: الحجارة. انظر: ص 348 هامش 1، 2، وص 349.

في هذا المقطع[1]، فكأنها تمثل منعطفًا جديدًا للكلام، أو طريقة لبناء المعاني الجزئية والفرعية بناء نحويًّا.

4- بناء المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية:

تنوعت العلاقات الدلالية التي بنيت عليها الأبنية الفرعية والمتفرعة والهامشية في نصوص الجمهرة موضع التحليل، إلى خمس عشرة علاقة دلالية، هي:

البيان والتشبيه – التوكيد – الحشو– المبالغة – التتميم – التبليغ – الإيغال – المقابلة – التفريع – الاستدلال – الاستطراد – التقسيم والتعديد – الاستدراك – الإجمال والتفصيل والعكس – إجابة السؤال المذكور أو المقدر.

هذه العلاقات – وغيرها مما لم تستخلصه هذه الدراسة من باقي نصوص الجمهرة – هي أنواع من "المناسبة"، أو التناسب بين المعاني، الذي كان أصلًا من أصول النظر النقدي العربي في بناء المعاني بعضها على بعض - كما سبق القول.

ويمكن التفريق بين هذه العلاقات الدلالية الخمسة عشر وبين العلاقات الدلالية المتضمنة في الأنماط الأربعة، بأن الأولى هي طرق بناء باعتبار الدلالة في الأساس، ثم تأتي العلاقات النحوية اتصالًا وانفصالًا تبعًا. والثانية هي طرق بناء باعتبار الألفاظ في الأساس، ثم تأتي العلاقات الدلالية الناتجة عن العلاقة النحوية أو العلاقة الدلالية المحضة تبعًا.

وتجدر الإشارة إلى أن بعض هذه العلاقات الدلالية الخمس عشرة قد جاءت مصطلحات بلاغية خاصة بالمعاني في كتب النقاد، وقد وظفتها الدراسة هنا كأداة تحليلية ضمن منظومة أدوات تحليل النص الشعري فيها.

وسوف تكتفي الدراسة بالتمثيل لسبع علاقات منها؛ اكتفاء بورود الباقيات في سياق تحليل نماذج بناء الجملتين في المبحث الثاني من الفصل الأول من هذه الدراسة.

هذه العلاقات السبع هي: البيان بالتشبيه – الاستدلال – المقابلة – المبالغة – التتميم – الاستطراد – التقسيم.

(1) انظر: د. محمد أبو موسى: دلالات التركيب، ص 311.

ينقل حازم القرطاجني عن ابن سينا تفسير القيمة الفنية لإيراد المعنى التشبيهي بعد المعنى المراد بيانه به بأن: "الالتذاذ بالتخيُّل والمحاكاة إنما يكمل بأن يكون قد سبق للنفس إحساس بالشيء المخيَّلِ، وتقدم لها عهد به" [1].

أ - من نماذج طريقة البيان بالتشبيه قول بشر بن أبي خازم في مجمهرته، يصف خروج الخيل من المعركة وعليها فرسان قومه:

12- يَخْرُجْنَ مِنْ خَلَلِ العَجَاجِ عَوابِسًا خَبَبَ السِّبَاعِ بِكُلّ أَكْلَفَ ضَيْغَمِ [2]

فقد بني على معنى سرعة خروج الخيل من وسط غبار المعركة كالحات الوجوه، وعليها الفرسان كالأسود الضارية، معنى مبين لهذا الخروج، وهو تشبيهه بعدو السباع السريع، وهو معنى متفرع من معنى فرعي، هو شدة بأسهم في الحرب، حتى إن خيولهم تتخضب نحورها بالدم.

ومن نماذج هذه الطريقة في بناء الدلالات المعنيان الهامشيان في البيتين 71، 72 من ملحمة ذي الرمة، واللذان يبينان طيب رائحة الشجرة التي اتخذها الثور كناسًا له، وهيئة ما يحيط به من بعر وأوراق جافة، وهما مبنيان على معان متفرعة، هي دفء الكناس، واتقاء الثور به من البرد، واحتجابه وراء أغصان الشجرة المتهدلة، ثم بعدها عن مواضع إقامة جماعات البقر، وانتشار أبعار هذه الجماعات على كثيب الرمل الذي نبتت فيه هذه الشجرة، وتجمع الأوراق الجافة التي كنستها الريح حول أصل هذه الشجرة، ثم يبني عليه المعنى الهامشي الأول، وهو معنى تأسيسي، وهو تشبيه طيب رائحة هذا الكناس حين يُمطر ببيت عطار فيه أوعية المسك التي يجمعها ثم يبيعها، فهي دائمة الأريج، ثم يبني على معنى انتشار البعر حول الكناس، وتجمع الأوراق الجافة الحائلة اللون، المعنى الهامشي الثاني، وهو معنى توكيدي في البيت 72؛ حيث يشبه هذا الانتشار بأنه ثمار التوت والعنب الجاف، قد نفضها الشجر على جوانب هذا الكناس، يقول ذو الرمة:

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص118.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 510. عوابسا: كالحات. الخبب: ضرب من العدو. الأكلف: الأسد الذي يخالط بياضه سواد. ضيغم: من أسماء الأسد، والضغم العض. انظر: ص510، وهامش 1، 2، 3 ن ص.

68- فَبَـــاتَ ضَـــيْفًا إلى أرطـــاةِ مُـــرتكِمٍ مِـــنَ الكَثيـــبِ لهـــا دِفْءٌ، ومحتَجَـــبُ

69- مَـــيْلَاءَ مِـــنْ مَعْـــدِنِ الـــصِّيرانِ قَاصِـــيَةٍ أَبْعَـــارُهُنّ عـــلى أَهْـــدافِها كُثَـــبُ

70- وحَائِـــلٍ مِـــنْ سَـــفِيرِ الحَـــوْلِ جَائِلـــهُ حَـــوْلَ الجـــراثِيم، في أَلْوَانِـــهِ شَـــهَبُ

71- كَأَنّـــه بَيْـــتُ عَطّـــارٍ يُـــضَمِّنُهُ لَطَـــائِمَ المِـــسْكِ، يَحْويهـــا، وتُنْتَهَـــبُ

72- كَأَنّمـــا نَفَـــضُ الأحْـــمَالَ ذَاوِيـــةً عَـــلَى جَوَانِبِهـــا الفِرْصَـــادُ والعِنَـــبُ[1]

ب- ومن نماذج طريقة الاستدلال في بناء المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته مدلًّا بقوته:

16- وَقَد أَعْدَدْتُ للحَدَثَانِ حِصنًا لَوَ انّ المَرْءَ تَنْفَعُهُ العُقُولُ[2]

فقد بني المعنى المتفرع "لَوَ انّ المَرْءَ تَنْفَعُهُ العُقُولُ" على المعنى الفرعي "وَقَد أَعْدَدْتُ للحَدَثَانِ حِصنًا"، وفيه استدلال على أن نوازل الدهر لا يقي منها شيء. وفي جملة الاستدلال الثانية إشارة خفية إلى موقف زوجته الغادر به، والذي أدى إلى فشل تدبيره، رغم كامل الاستعداد له.

ومن نماذجه أيضًا قول النابغة الجعدي في أول مشوبته:

3- وإنْ جـــاءَ أَمْـــرٌ لا تُطيقـــان دَفْعَـــهُ فَـلَا تَجْزَعـا مـمّا قـضَى اللـــه، وَاصْـبِرا

4- أَلَمْ تَرَيـــا أَنّ المَلامَـــةَ نَفْعُهـــا قَليـــلٌ إذا مـــا الـــشيْءُ وَلّى وَأَدْبَـــرا[3]

فالمعنى في البيت الرابع - وهو عدم جدوى اللوم بعد وقوع النازلة - فيه استدلال واحتجاج لطلب عدم الجزع والصبر على القضاء في البيت قبله.

ج- ومن نماذج بناء المعاني الفرعية بطريق المقابلة قول قيس بن الخطيم في مذهبته، مفتخرًا

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 955-956. وقد سبق بيان معنى المفردات في مبحث الفروق بين الصور.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 660. العقول: الحصون والمعاقل. انظر: هامش 5 ن ص.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 774.

بعمل سيوفهم يوم بعاث:

28- يُجَــرَّدنَ بِيــضًا كُــلَّ يَــوْمِ كَرِيهَــةٍ ويُغْمَــدْنَ حُمْــرًا خَاضِــباتِ المَــضَارِبِ

33- أَصَــابَ صَرِيــحَ القَــوْمِ غَــرُّ سُــيُوفِنَا وَغَــادَرْنَ أَبْنَــاءَ الإمــاءِ الحَوَاطِــبِ

34- فَأُبنـــا إلى أَبْنَائِنَـــا وَنِـــسائِنا ومـــا إنْ تَرَكْنَـــا، في بُعـــاثٍ، بِآيِـــبِ[1]

فالمعاني المتفرعة في الأشطر الثانية من الأبيات الثلاثة بنيت على المعاني الفرعية في الأشطر الأولى منها بطريق المقابلة. الأول منها بني من وجه التضاد بين "يجردن" و"يغمدن"، ومن وجه الاختلاف بين "بيضا" و"حمرا"، وفي الثاني بني المعنى بطريق التقابل من وجه التضاد أيضًا بين "صريح القوم"، و"أبناء الإماء"، وبني الثالث بطريق التقابل من وجه الإيجاب والسلب بين "أبنا" و"ما تركنا بآيب"[2].

ومن نماذج هذه الطريقة في بناء الدلالات الفرعية أيضًا قول علقمة ذي جدن الحميري؛ يرثي ملوك قومه، بأن الموت ليس له دافع، فلا يفلت من قبضته أحد:

6- أَوْ تُبَّعٌ أُسْعَدَ في مُلْكِهِ لا يَتْبَـعُ العـالَمَ بَلْ يُتّبَعْ

7- وَقَبْلَهُ يَهْـبُرٌّ في ملكه طَارَتْ بِهِ الأيّامُ حَتّى وَقَعْ[3]

ثم يمجد آثارهم التي خلفوها لمن بعدهم، والمجد الذي لا يقتلع:

20- إنْ خَرّقَ الدّهْرُ لَنَا جَانِبًا سَدّ الذي خَرّقَهُ، أَو رَقَعْ[4]

فالمعنى الفرعي "بل يتبع" بني على المعنى المنفي قبله "لا يتبع العالم"، بطريق المقابلة من وجه التضاد، وكذلك معنى الوقوع في البيت التالي له، والمقصود به الموت، بني من وجه

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 651-652.

(2) للمقابلة عدة أوجه: المخالفة: وهي ما يقرب من التضاد، والتقابل بين الإيجاب والسلب، بأن يكون الأول مثبتًا والآخر منفيًّا، والتقابل من جهة التضاد. انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج1، ص 251، 341، 447، ج2، ص 674-677.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 726.

(4) الهاشمي: السابق، ص 727.

التضاد أيضًا على معنى الطيران قبله، والمقصود به علو الشأن وكمال الملك. وكذلك الأمر في التقابل الذي بني عليه المعنى في البيت الأخير؛ إذ قابل الشاعر بين "خرق" و"سد" و"رقع".

د- من طرق بناء الدلالات الفرعية والمتفرعة: المبالغة، وهي من مصطلحات البديع المعنوي، يقصد بها: "زيادة على المعنى بعد تمامه"[1].

ويرد عند العلماء بألفاظ أخرى، مثل: الإيغال والغلو والإفراط. ويجعل العلوي الغلو والإفراط – أو الإغراق بمصطلحه – نوعين من أنواع المبالغة؛ الأول: هو دعوى كون الوصف "الذي هو على مقدارٍ فوق ما يسلمه العقل ويستقر به"، وهو حقيقة المبالغة، على مقدار غير ممكن. والثاني: هو دعوى كون الوصف على مقدار ممكن، يمتنع وقوعه عادة، أما المبالغة فهي كون الوصف على مقدار مستبعد، يصح وقوعه عادة [2].

بينما يجعل "الإيغال" نوعًا مستقلًّا، وإن كان يأتي في المبالغة في الشيء أيضًا. ويضبطه بمجيئه في عجز البيت، وهو في الأصل مستمد معناه من سرعة السير [3].

من نماذج هذه الطريقة في بناء الدلالات الفرعية والمتفرعة قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف قوة فرسه ونشاطه:

14- وَتَسْبِقُ مَطْرُودًا، وَتَلْحَقُ طَارِدًا وَتَخْرُجُ من غَمّ المَضِيقِ وتمرحُ[4]

فالمعنى "تمرح" مبالغة في وصف قوة الفرس؛ إذ يستقصي كل المعاني الممكنة لقوته من السبق واللحاق في حالتي الطرد والخروج من المضايق إلى الاتساع، ثم يبالغ ببناء معنى زائد على كل هذه المعاني، وهو المرح واللعب بعد كل هذا الجهد المبذول.

ومنها قول دريد بن الصمة يصف ظعن أم معبد الراحلة، مشبهًا إياها في كثرتها بالنخيل الطوال المنتصبة:

---

(1) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، مكتبة الحلبي، ص 104.

(2) انظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 125.

(3) انظر: العلوي: السابق، ص 131.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 556.

4- أَوْ الأَثَابُ العَمُّ المُجَرَّمُ سُوقُهُ   بِكَابَةَ لم يُخْضَدْ، وَلَمْ يُتَعَضَّدِ[1]

فمعنى "لم يتعضد" بني على معنى "لم يخضد"، بالإيغال في وصف انتصاب النخل واستوائه.

هـ- وقريب من المبالغة التتميم؛ فالتتميم "هو أن يحاول الشاعر معنى، فلا يدع شيئًا يتم به حسنه إلا أورده وأتى به؛ إما مبالغة وإما احتياطًا واحتراسًا من التقصير"[2].

أما التتميم بقصد المبالغة فمثل قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته، مشبهًا حصنه الضحيان في بياضه ودقة صنعته بالسيف الذي:

18- جَلَاهُ القَيْنُ ثُمَّتَ لَمْ يُشِنْهُ   بناحية، ولا فِيهِ فُلُولُ[3]

فالمعنى الذي في عجز البيت "ولا فيه فلول" تتميم للمعنى قبله "لم يشنه بناحية"؛ مبالغة في وصف دقة صنع السيف؛ إذ نفى عموم الشين عنه، ثم خص الثلم منها.

ومن التتميم المبني على الاحتراس - وكثيرا ما تأتي جمله اعتراضية لا محل لها من الإعراب - قول قيس بن الخطيم في مذهبته؛ يصف انتصارهم الساحق يوم بعاث على بني عوف، حتى إن نساءهم تمنين ألم تكن حرب:

32- فَلَوْلَا ذُرَا الآطامِ، قَدْ تَعْلَمُونَهُ   وَتَرْكُ الفَضَا شُورِكْتُمُ فِي الكَوَاعِبِ[4]

فجملة "قد تعلمونه" تتميم لمعنى مشاركتهم الكواعب لولا تحصنهم بالحصون وتركهم الفضاء السهل؛ هربًا من الملاقاة، يحترس به عن احتمال ظن أن ذلك دعوى منه يدعيها، فيؤكدها بهذا الاحتراس، أنكم تعلمون ذلك علم اليقين قبل أن يكمل المعنى.

(1) الهاشمي: السابق، ص 588. ويخضد: يكسر رطبًا أو يابسًا دون أن ينفصل. وفيه معنى الوهن والضعف والتثني والتشدخ. وعضده: قطعه. انظر: الفيروزآبادي: القاموس المحيط، ج1، ص 301، مادة (خ ض د)، وص 326 مادة (ع ض د). العم: ويضم النخل الطوال. انظر: الهاشمي، ج1، ص 588، هامش 2.

(2) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 50. وانظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 104.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 661. لم يشنه: لم يعبه. فُلول: ثُلَم، واحدها فَلّ. انظر: هامش1 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 652. الآطام: الحصون. الكواعب: جمع كاعب، وهي المرأة الناهدة. انظر: هامش 4 ن ص.

ومن هذا البناء الدلالي بالتتميم قول متمم بن نويرة في مطلع مرثيته أخاه مالكًا:

1- لَعَمْــري، ومــا دهــري بتــأبِينِ مَالــكٍ وَلَا جَزِعــًا مِـــمّا أَصَــابَ، فَأَوْجَعَــا

2- لَقَــدْ غَيَّــبَ المِنْهَــالُ تَحْــتَ رِدَائِــهِ فَتًــى غَــيْرَ مِبْطَــانَ العَــشِيّاتِ أَرْوَعَــا[1]

فالمعنى المعترض به بين القسم "لعمري" والمقسم عليه "لقد غيب المنهال تحت ردائه فتى ..." جاء تتميمًا لهذا القسم؛ احترازًا عن أن يظن به أنه يرثي أخاه ليمتدحه، أو أنه يرثيه جزعًا عليه؛ كأنه يريد التأكيد على أن ما سيقسم عليه ليس وليد جزع ولا رغبة في مدح؛ بل هو حقيقة تستحق أن يقسم عليها.

و- الاستطراد: وهو طريقة من طرق بناء الأبنية الدلالية الفرعية والمتفرعة.

من نماذج هذه الطريقة في بناء المعاني الفرعية قول عروة بن الورد في صفة الصعلوك الجريء، واصفًا غاراته المستمرة، وخوف الناس المستمر من توقع هجومه المفاجئ، قاطعًا هذا السياق الدلالي بمدح هذا الصعلوك، ثم يعود إلى المعنى الذي كان فيه، يقول:

15- مُطِلًّا على أَعْدَائِهِ يَزْجُرُونَهُ بِساحَتِهِمْ، زَجْرَ المُشِيحِ المُشَمِّرِ

16- فَذَلِكَ إنْ يَلْقَ المَنِيّةَ يَلْقَهَــا حَمِيدًا، وإنْ يَسْتَغْنِ يَوْمًا فَأَجْدِرِ

17- إذَا بَعُدُوا لا يَأْمَنُونَ اقْتِرابَهُ تَشَوُّفَ أَهْلِ الغائِبِ المُتَنَظَّرِ[2]

فالمعنى في البيت 16 استطراد من وصف صراع الصعلوك مع أعدائه، إلى مدحه بأن موته محمدة، وغناه جدارة، ثم يعود إلى وصف ترقب أعدائه الدائم له.

ومن الاستطراد قول مالك بن الريب التميمي في مرثيته:

3- لَقَد كانَ في أَهلِ الغَضا لَو دَنا الغَضا مَــزارٌ وَلَكِــنَّ الغَــضا لَــيسَ دانِيــا

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 747-748. دهري: همي. المنهال: رجل كفن مالكًا بثوبه وقد مر به قتيلًا. المبطان: الضخم البطن من كثرة الأكل، يريد لا يعجل بالعشاء انتظارًا لمجيء الضيفان. أروع: الذي يروع بحسنه. انظر: هامش 2، ص 747، وهامش 1 ص 748.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 573. المشيح المشمر: الجاد الحذر المتهيئ. انظر: هامش1 ن ص.

4- أَلَمْ تـــرَنِي بِعـــثُ الـــضّلالةَ بالهُـــدى وَأَصْـبَحْتُ فِي جــيشِ ابـــنِ عفّـــان غازيـــا

5- دَعاني الهَوى من أهل وُدّي وصُحبتي بِـــذِي الطَّبَـــسَينِ، فالتفـــتُّ وَرَائِيـــا[1]

فالمعنى في البيت الرابع - وهو إيثاره الهدى بالجهاد في سبيل اللـه على الضلالة بالفتك وقطع الطريق - مبني على ما قبله بالاستطراد إليه؛ إذ قطع سياق معنى التشوق للأحبة ساكني الغضا، ثم عاد إلى حديث التشوق لأهل الصحبة والمودة ساكني ذي الطبسين. ولعل الخروج من معنى التشوق بهذا الاستطراد، ثم العودة إليه؛ لأن معنى الاستطراد قد غلبه؛ لأن التحاقه بالجيش غازيًا كان سببًا أو سياقًا أحاط بموته كما تروي الروايات عن سبب موته بأفعى لدغته، كانت في خفه وهو في غزو سعيد[2]، ثم عاد بعده إلى معنى التشوق.

ز- التقسيم المحض: يعرفه ابن رشيق بأنه: "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به"[3]. ويعرفه أسامة بن منقذ بـ "أن يقسم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص ولا تزيد عليه"[4].

ويلاحظ أن جملة المعنى المستطرد إليه دائمًا مستأنفة؛ إما بالقطع، وإما بحرف الاستئناف.

والتقسيم الوارد في نصوص الجمهرة نوعان؛ تقسيم محض، وهو مختص بالمعنى، وتقسيم موسيقي سوف يأتي بيانه في مبحث البناء الموسيقي الجزئي.

من هذا التقسيم المحض للمعنى قول طرفة بن العبد في سمطه:

104- لَعَمرُكَ ما أَمري عَلَيَّ بِغُمَّةٍ نَهاري وَلا لَيلي عَلَيَّ بِسَرمَدِ[5]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 760 , ومن نماذج الاستطراد أيضًا منتقاة دريد بن الصمة 6، مذهبة مالك بن العجلان 23، 24، مرثية متمم بن نويرة 7، مشوبة النابغة الجعدي 6.

(2) انظر: الهاشمي، السابق، ص 759، هامش 1.

(3) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 20.

(4) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 452. والغمة: الأمر المبهم الذي لا يهتدى فيه، والسرمد: الطويل الذي لا ينقضي. انظر: هامش 1 ن ص.

فاهتداؤه ورشده في كل أمر شمل أقسام الزمن جميعًا؛ لأنه إما في نهار وإما في ليل ولا ثالث لهما، وقد بني المعنى الثاني على الأول عن طريق التقسيم.

ومنه قول القطامي في مشوبته، في أبيات منفصلة:

9- قد يُدرِكُ المتأني بَعضَ حاجَتِهِ وقد يكونُ مع المُستَعجِلِ الزَّلَلُ

ويصف نشاط النوق في السفر:

17- يَمشينَ رَهوًا فلا الأعجازُ خاذِلةٌ ولا الصدورُ على الأعجازِ تَتَّكِلُ

18- فَهُن معترضاتٌ والحصى رَمِضٌ والرِّيحُ ساكِنةٌ والظِـــــلُّ مُعتَدِلُ[1]

فالمعنى في البيت التاسع هو ثمرة السعي من حيث سرعته، فهو مقسم بين التأني والاستعجال، فتكون الثمرة الإدراك مع التأني والفوت أو الزلل مع الاستعجال. وقد بنى الشاعر المعنى الثاني على الأول بالتقسيم.

والمعنى في البيتين 17-18 اتساق حركة النوق الراحلة ونشاطها، الواحدة والمجموع، في شدة الهاجرة، أما اتساق حركتها فيدل عليه قوة صدورها وأعجازها في الحركة المتتابعة، وكلاهما يتبدى فيه قوة خلقها. وأما نشاطها في شدة الهاجرة فإنه استقصى كل العلاقات الظاهرة لاشتداد الحر، وهي التهاب الحصى وسكون الريح واعتدال الظل في منتصف النهار. وتجدر الإشارة إلى وفرة نماذج التقسيم الدلالي المحض في نصوص الجمهرة؛ إذ هي طريقة أساسية من طرق بناء المعاني الفرعية والهامشية.

ملاحظات عامة على طرق بناء الأبنية الدلالية في نصوص الجمهرة:

1- تعددت أنواع الاستئناف الذي بنيت به الأبنية الدلالية؛ من استئناف بالأدوات (بل – حتى – إذا – لكن – الواو – الفاء) إلى الاستئناف المجرد عن الأداة. وقد جاء الاستئناف المجرد عن الأداة طريقة أساسية في بناء الأبنية الدلالية الكلية

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 805، 807. والرهو: الهون والرسل. والخاذلة: المتخلفة [أو الضعيفة]. معترضات: أي من النشاط. رمض: اشتد عليه حر الشمس. والظل معتدل: صار ظل كل شيء تحته وقت انتصاف النهار، انظر: ص708، هامش 3، 4.

والجزئية، بينما تنوعت طرق بناء الأبنية الفرعية في استخدام هذه الطريقة، سواء كان الاستئناف ابتداءً للبنية الفرعية أو قطعًا لسياق ممتد من البناء النحوي أو الدلالي مثلما في الاستطراد، أو استئنافًا بأداة من أدواته، أو استمرارًا للمعنى مثلما في إجابة السؤال المذكور أو المقدر.

2- أنواع العلاقات الدلالية التي تربط المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية أكثر تنوعًا من تلك التي تربط بين المعاني الكلية والجزئية، وهذا مقتضى ثراء هذه المعاني نفسها في النص الشعري. ولذا كانت هذه المعاني لا يمكن حصرها، كما أن تفاوت الشعراء فيها أكثر، وتأتي طرق بنائها لتشمل كل الوظائف النحوية التي يتيحها النظام النحوي العربي، وإن كان البناء النحوي يغلب فيها على الاستئناف، بعكس الأبنية الكلية والجزئية.

3- المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية كثيرًا ما تبنى بطريق البناء النحوي الدلالي، مع تنوع شديد في الوظائف النحوية التي تشغلها هذه المعاني؛ لأنها كثيرًا ما تأتي في سياق جمل طويلة، وهي عمومًا تتناسب طرديًا مع طول النص، فتكثر في النصوص المطولة، وتقل في القصيرة.

4- المعاني الفرعية التوكيدية أو الحكمية - بتعبير حازم القرطاجني - تبنى بطريق الاستئناف المحض غالبًا، وتكون في عجز الأبيات.

* * *

الفصل الرابع

بنــاء الموسيقى

يمثل العنصر الموسيقي واحدًا من عناصر بناء النص الشعري الأربعة في نصوص الجمهرة، باعتبار هـذا العنصر الوعاءَ النغميّ الذي تُصبُّ فيه عناصر البناء الثلاثة؛ الألفاظ والـصور والـدلالات، متـضافرة معـه في بناء النص.

ومن ثم يضم هذا الفصل مدخلًا وثلاثة مباحث:

مدخــل: موسيقى النص الشعري بناء.

المبحث الأول: البناء الموسيقي الكلي بالوزن.

المبحث الثانى: البناء الموسيقي الكلي بالقافية.

المبحث الثالث: البناء الموسيقي الجزئي للنص.

مدخل:

أ- موسيقى النص الشعري بناء:

النص الشعري بناء موسيقي متنوع العناصر والأبنية، بعضها كلي ينتظم جوانبه جميعًا، وبعضها جزئي يتوزع على مسافات متفاوتة منه. ومثلما البناء المعماري يتكون هذا البنـاء الموسـيقي مـن لبنـات صـغيرة، تتشكل معًا لتكون بنية موسيقية أكبر، وتتجمع هذه البنيات معًا لتشكل البناء الكلي للنص.

يقدم د. حماسة عبد اللطيف تمثيلًا آخر للبناء الموسيقي الكلي للنص الشعري بقوله: " القصيدة في مجموعها مقطوعة موسيقية معينـة، مقـسمة إلى وحـدات موسـيقية خاصـة، هـذه الوحـدة هـي "البيت"، فالبيت هو وحدة القصيدة، تنشأ من تكـرار البيـت بنظـام نغمـةُ القـصيدة ككـل. والبيـت الواحد مجموعة من أصوات لا بد أن تكونَ مرتبةً ترتيبًا خاصًّا؛ حتى تحدث أثرًا موسيقيًّا؛ لـذلك فهـو مقــسم إلى وحــدات صــغرى، هــذه الوحــدات كــل واحــدة منهــا مجموعــة صــوتية مرتبــة

ترتيبًا خاصًا، وتكرر في البيت الواحد بنظام[1]، ولما كان كل بيت متساويًا مع الآخر في وزنه وقافيته، فإن البيت "يعد ... وحدة قياس صوتية للقصيدة، مجموعةً من المقاطع الصوتية المنظمة المختومة بقافية"[2].

فالبناء الموسيقي في كلا التمثيلين السابقين يتكون من عناصر تتدرج من الأكبر للأصغر – بحسب النظرة التحليلية للبناء – على النحو التالي:

الهيكل أو البناء الكلي – الأبيات متتابعة متساوية الوزن والقافية – البيت – الوحدات المكونة للبيت وهي التفعيلات – مجموعة الأصوات المرتبة ترتيبًا خاصًا المكونة للتفعيلة. وتكرار كل عنصر من هذه العناصر؛ البيت داخل البناء، التفعيلات داخل البيت، المجموعة الصوتية داخل التفعيلة، على نحو معين وبنسق خاص - هو الذي يشكل البناء الموسيقي للنص، ويحدث نغمه الخاص، وهو الوزن أو البحر الشعري.

والتكرار أصل نشأة النغم الموسيقي، سواء أكان هذا النغم كليًا كما مر، أم جزئيًا يتوزع على صفحة النص، محدثًا إيقاعًا متنوعًا داخل هذا النغم الكلي، مثل الزحافات ومثل عناصر البديع اللفظي. وينشأ عن هذا التكرار تعادل صوتي بين اللبنات والعناصر؛ ومن ثم يتولد الإحساس بموسيقى الشعر، الذي ينشأ "من إدراك الانسجام المتولد من تردد ظاهرة صوتية معينة، وتكرارها على نحو خاص"[3].

وإذا كان البناء الموسيقي الكلي للنص ينشأ من تكرار الوحدة الموسيقية "تكرارًا منظمًا وبعدد متساوٍ"[4]؛ فإن البناء الموسيقي الجزئي للنص ينشأ من تكرار الوحدة الموسيقية الخاصة به، وهي ألوان البديع اللفظي والزحافات، لكن ليس تكرارًا منتظمًا عبر النص، ولا بعدد متساوٍ؛ بل يمكن أن يكون تكرار الوحدة مرة واحدة عبر عدة أبيات، وقد يتوزع

(1) د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1420هـ = 1999م، ص 18-19.

(2) د. حماسة عبد اللطيف: السابق، ص 185.

(3) د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1416 هـ = 1995م، ص 177.

(4) د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 21.

تكرارها على مسافات غير متساوية على صفحة النص، لكنها تتجاوب مع عناصر الموسيقى الأخرى كلية وجزئية في تناغم وانسجام كاملين، مكونة هذه "المقطوعة الموسيقية" المتسقة الأنغام التي هي النص الشعري.

يقدم الأستاذ محمود شاكر بيانًا وافيًا لمفهوم الشعر، تبرز فيه الموسيقى عنصرًا جوهريًّا من عناصره، يقول: "ولفظ الشعر في لسان العرب موضوع للدلالة على كل كلام شريف المعنى نبيل المبنى، محكم اللفظ، يضبطه إيقاع متناسب الأجزاء، وينتظمه نغم ظاهر للسمع، مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها منه؛ لينبعث من جميعها لحن تتجاوب أصداؤه متحدرة من ظاهر لفظه ومن باطن معانيه. وهذا اللحن المتكامل هو الذي نسميه "القصيدة"، وهذا اللحن المتكامل مقسم أيضًا تقسيمًا متعانق الأطراف متناظر الأوصال، تحدده قواف متشابهة البناء والألوان متناسبة المواقع، متساوية الأزمان، هذا هو الشعر. والذي يتوخى هذا الضرب الشريف النبيل المحكم من الكلام، ويأخذه بحقه، فتصغي إليه الأسماع والألباب مأخوذة بسحره وجماله وجلاله هو الشاعر"[1].

هذا البيان الوافي يجمع بين مكونات الشعر وصفاته ثم أداته وأثره. فمكوناته أو عناصره: المعنى – المبنى – اللفظ – الإيقاع وما ينتج عنه من نغم؛ وصفاته:

- شرف المعنى: أي ارتفاعه في مضمار القيمة الإنسانية، جزئيًّا كان أم كليًّا، خاصًّا أم عامًّا، ويدخل في شرف المعنى دقة تعبيره عن أعمق ما في الإنسان من مشاعر وخواطر وخلجات وأفكار.

- نبل المبنى: هو تميز طريقة بنائه، في معانيه وألفاظه وصوره وموسيقاه؛ إذ النبل هو الذكاء، الذي هو اشتداد اللهب وسطوعه. ومن النبل - وهو غير بعيد من معنى الذكاء والنجابة والكرم، وهي جميعًا معانٍ للنبل - خلوصه من العيوب ومن الأوشاب، وهي في البناء الضعف والخلل والخطأ في طريقة البناء، جزئيًّا كان البناء أم كليًّا.

(1) محمود محمد شاكر: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة، الطبعة الأولى 1418هـ = 1997م، ص 37.

- إحكام اللفظ: في إفراده بصحة دلالته اللغوية وفي تركيبه بصحة علاقاته النحوية والدلالية، سواء أكانت دلالة لغوية أم فنية.

- الانضباط بالإيقاع المتناسب الأجزاء: أي أن هذا الكلام - بكل عناصره وأوصافه السابقة - مصبوب في قالب موسيقي متناسب الأجزاء. والأجزاء هي الأقسام التي ينقسم إليها هذا القالب الموسيقي، ووحدتها الأولى التفعيلة. وتناسب هذه الأجزاء تساويها في توزيعاتها المختلفة، وتلاؤم الانتقال من إحداها إلى الأخرى بلا نفرة أو ثقل بينها في هذا الانتقال. وهذا الوصف لهذا العنصر الموسيقي مختص – كما هو واضح – بالأوزان الشعرية.

- الانتظام في نغم ظاهر للسمع، مفرط الإحكام والدقة في تنزيل الألفاظ وجرس حروفها في مواضعها من هذا النغم، هذا الوصف يجمع بين نوعي الموسيقى في الشعر؛ الموسيقى الكلية التي تنتظم الكلام كله، ومن ثم تكون هذه الموسيقى ظاهرة للسمع، ثم الموسيقى الجزئية المنبعثة من علاقة الألفاظ بهذه الموسيقى الكلية، ومواقعها من تفعيلاتها إما بتكرار هذه الألفاظ، وهو ما يسمى بالبديع بأنواعه المختلفة، وإما باتساق بنائها النحوي مع هذا البناء العروضي، توازنًا أو تقديمًا وتأخيرًا أو حذفًا ... أو بتلاؤم جرس حروفها بتردد بعضها في الألفاظ المتقاربة.

- هذه العناصر ينبعث منها مجتمعة لحن متكامل مقسم تقسيمًا متعانق الأطراف متناظر الأوصال؛ والأطراف هي أواخر الأقسام – فيما يفهم – والأوصال هي أوائلها أو مواضع الاتصال بالأطراف، وربما يعني بها الأستاذ شاكر تساوي كل شطر من البيت مع الشطر الثاني منه في عدد تفعيلاته، ثم تناظر العروض والضرب في كل، ثم سريان الأبيات جميعًا على هذا التساوي في الأشطر، وعلى التناظر في العروض والضرب(*).

(*) كان حق هذا الجزء أن يورده الشيخ – مع جزء القوافي – بعد الإيقاع المتناسب الأجزاء؛ ليطرد الترتيب، ثم يختمه بانبعاث اللحن المتكامل المتجاوب الأصداء الذي تتحدر أصداؤه من ظاهر لفظه وباطن معانيه؛ لأن هذا اللحن المتكامل بهذه الصفة هو ثمرة لكل العناصر مجتمعة، كما هو واضح.

- هـذه الأقـسام، الأبيـات والأشـطر، تحـددها قـواف متـشابهة البنـاء والألـوان؛ أي في حروفهـا وحركات هذه الحروف، تتناسب في مواقعها آخر الأبيات، متساوية في التفعيلات التي تقـع في آخرها.
- ثم يختم الأستاذ شاكر هذا البيان الوافي بأداة إبداع هذا اللـون مـن الكـلام "الـشريف النبيـل المحكم"، وهي "الأخذ بحقه"، وهي كلمة جامعة لكل ما يـدخل تحـت "ثقافـة الـشاعر" مـن ملكات ومهارات وأدوات. ثم يكون أثر هذا الجهد الإنساني الخلاق وثمرته هو إصـغاء الـسمع والألباب لما فيه من جمال وجلال.

* * *

المبحث الأول

البناء الموسيقي الكلي بالوزن

يمثل الوزن – مع القافية – العنصر الأبرز من عناصر الموسيقى في النص الشعري؛ لأنه يحيط بأقطار الكلام كله في النص، من أوله إلى آخره، ومن صدر الأبيات إلى مستقرها عند القوافي، ومن ثم يحلل هذا المبحث البناء الموسيقي الكلي من خلال البنيات الموسيقية الكلية التالية:

- مدخل.

1- الوزن وطبيعة النغم.

2- العروض والضرب.

3- أعمدة النغم ومتغيرات النغم.

- مدخل:

يحدد د. عبد الله الطيب عناصر النغم في الشعر العربي في أربعة: الموازنة – السجع – التجنيس – الوزن المقفى. تمثل العناصر الثلاثة الأولى منها إيقاع النثر، بينما حاز الشعر الأربعة جميعًا، فصارت العناصر الثلاثة الأولى متممات جرسه ورنينه[1].

ثم يوضح حقيقة عنصر الوزن والقافية، الذي يمثل الفاصل بين الشعر والنثر، بأنه: "نسب موسيقية محضة، تؤلف معًا ليكون منها قالب موسيقي محض". ومن ههنا كانت طبيعة إيقاعه تختلف عن طبيعة الإيقاع الذي في سائر أصناف "ما قبل الشعر". فالإيقاع في هذه الأصناف يدور على جرس اللفظ وألوان المخارج وموازنات العبارات، ولكن الإيقاع في القالب الموسيقي الذي ينشأ عن الوزن المقفى يدور على تناسب ضربات لها أبعاد زمانية، أشبه شيء بالضربات التي تصحب التأليف الموسيقي المعروف"[2].

---

(1) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج 3، ص 44.

(2) د. عبد الله الطيب، السابق، ن ص، و"ما قبل الشعر" يعني به "جميع أصناف الموازنة والمقابلة والسجع والازدواج التي سبقت اختراع الوزن المحكم والقصيدة التامة"، انظر ص 12.

ثم يبين كيفية عمل القافية في اتحادها مع الوزن بحركاته وسكناته وزحافاته، في أنها تحصر دائرة المعاني التي يهم بها الشاعر في حيز أقل مما كانت تلك المعاني عليه قبل أن تصحبه القافية؛ "حتى لا يبقى أمام الشاعر إلا وثبة البيان التي تحيل مدلول موسيقى الوزن والقافية والزحافات والحركات والسكنات والاختلاسات، كل ذلك إلى تعبير ناطق"[1].

وكأن هذا الحصر لحيز المعاني لا يضيق على الشاعر مدى القول، كما قد يفهم من معنى الحصر؛ بل يحشد ويركز طاقة البيان لدى الشاعر في أمداء معينة مضبوطة بهذه الحدود الموسيقية، فيتولد بيانه أشد ما يكون قوة وإحكامًا ودقة في استخراج أخفى ما في النفس. وهذا الفهم يتضح من تعبير الدكتور الطيب "وثبة البيان"، الذي يصور لحظة الاحتشاد والامتلاء وتمام التهيؤ التي تسبق وتصاحب لحظة الإبداع؛ حيث يكون الشاعر أجمع ما يكون خواطر نفس وقوى ذهن.

وبهذه الكيفية من عمل القافية مع الوزن تنشأ وحدة القصيدة، هذه الوحدة ليست وحدة موضوع؛ بل وحدة شكل وهيكل، منبثقة من "إطار موسيقيٍّ السِّنْخ ونفس حار ينبعث منه هذا الإطار الموسيقي حتى يكون مفتاحَ التعبير له ووسيلةَ تأتيه إلى البيان"[2].

ومن ثم يصطبغ النص كله بصبغين؛ صبغ موسيقي يمثل مفتاح التعبير وينتظم أجزاءه، وصبغ نفسي هو روح الشاعر "الذي ينتظم رنة نظمه من المطلع إلى المقطع، ويربط بين سائر أجزاء كلامه، ويشيع فيها وحدة عميقة ذات جرس بيِّن ووحي نافذ"[3].

بناء على هذه التحديدات لحقيقة الموسيقى ودورها في النص الشعري تتأسس طريقة تحليل الموسيقى الكلية في النص الشعري في نصوص الجمهرة، متناولة الشق الأول الذي تنبثق منه وحدة الشكل والهيكل كما ذكر د. الطيب، وهو شق الإطار الموسيقيِّ السِّنْخ.

أما الشق الثاني - وهو نفس الشاعر وروحه - فإن الدراسة تقر بعلو هذا المرتقى، ووعورة مسالكه التي لم تمهدها أقلام النقاد العرب بعد. وليس منها سوى بعض خطوات

(1) د. عبد الله الطيب، المرشد، ص 72.

(2) د. عبد الله الطيب، السابق، ج 3، ص 73.

(3) د. عبد الله الطيب، السابق، ن ص.

وإلماحات من مثل ما قدمه حازم القرطاجني ومحمود شاكر. وهي إلماحات – على عمقها وثرائها – لم تحول بعد إلى مفاهيم نظرية مستقرة تنبثق منها إجراءات تحليلية واضحة ومحددة يُتهدَّى بها في وعورة هذه المسالك. ومن ثم ستكتفي الدراسة في بيان هذا الشق بإشارات جزئية فيه أثناء التحليل.

أما الشق الأول وهو الإطار الموسيقى – أو البناء الموسيقي الكلي – فقد شكله في نصوص الجمهرة عنصرا الوزن والقافية. وسوف يتناول هذا المبحث عنصر الوزن، وسيتناول المبحث التالي عنصر القافية.

تنوعت مصادر الموسيقى الكلية إلى عدة عناصر، هي: الوزن وطبيعة النغم – العروض والضرب – عمود النغم والزحافات أو متغيرات النغم.

1- الوزن وطبيعة النغم:

جاءت الأوزان الشعرية التي صيغت عليها نصوص الجمهرة جميعًا، وهي 49 نصًّا شعريًّا، ومنها النصوص المختارة للتحليل على النحو التالي:

الأوزان	الطويل	البسيط	الكامل	الوافر	الخفيف	السريع	المنسرح	المتقارب
نصوص الجمهرة	18	10	7	5	3	3	2	1
النصوص المختارة	10	3	4	1	2	1	2	-

يلاحظ على هذا الجدول عدة ملاحظات:

الأولى: أن وزني الطويل والبسيط أكثر الأوزان دورانًا في نصوص الجمهرة. ولعل في هذا دليلًا على صحة ما حكم به حازم القرطاجني من أن "الطويل والبسيط عروضان فاقا الأعاريض في الشرف والحسن، وكثرة وجوه التناسب وحسن الوضع"[1].

من "وجوه التناسب" في هذين الوزنين:

- اتساق مواقع الأوتاد في تفعيلات كلٍ، فالطويل يتناسب ابتداء تفعيلتيه المكررتين في الشطر بالوتد المجموع وانتهاؤهما بالسبب الخفيف:

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 238.

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

5/5// 5/5/5// 5/5// 5/5/5//

ونفس هذا التناسب يقع في تفعيلتي وزن البسيط، ولكن بالعكس؛ إذ تبدأ التفعيلتان المكررتان بالسبب الخفيف، وتنتهيان بالوتد المجموع:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

/5/5//5 /5//5 /5/5//5 /5//5

- ومن وجوه التناسب فيهما خلوهما من أسباب التنافر والثقل في الأوزان وهي:

أ- وقوع الأسباب الثقيلة // والأوتاد المفروقة /5/ في نهايات الأجزاء التي هي مقاطع أنفاس (أي العروض والضرب) [مثل السريع].

ب- بناء الوزن على أجزاء كلها يقع الثقيل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن على فاعلن أربع مرات، ووقوع الفواصل في نهايات الشطور مثل الوافر.

[مثل: المتدارك – الرجز، وهما من البحور المفردة – السريع – المنسرح – المقتضب وهي من البحور المركبة].

ج- تشافع الأجزاء أو التفعيلات الطويلة (كالتي فيها الفواصل والأوتاد المفروقة) في الأوساط والأواخر ووقوع الجزء المفرد صدرًا، وهو من أسباب ثقل البحر[1]. [مثل الوافر من البحور المفردة، وليس هناك بحور آخرها وتد مفروق تتشافع أي تتابع في آخرها؛ لأن مفعولات لا تأتي مكررة مفردة، ولا توجد بحور أواسطها فواصل].

---

(1) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 230-231. وليس من هذا القبيل بحر البسيط؛ إذ تنوع التفعيلات فيه إلى مستفعلن وفاعلن يخرجه عن هذا الثقل، بعكس تكرار فاعلن المفردة؛ إذ ينشأ الثقل عن التكرار لنفس التفعيلة، وبدون حدوث تغيير في آخر التفعيلة – كما يفهم من كلام حازم وإن لم ينص عليه. وهذا الحذف في التفعيلة الأخيرة هو الذي أخرج أيضًا بحر الوافر عن هذا الثقل؛ إذ حدوث القطف – وهو حذف السبب الخفيف من التفعيلة السباعية وتسكين ما قبله - تغيير يخرج التفعيلة عن التكرار لها ذاتها.

- ومن وجوه التناسب أيضًا في هذين البحرين تكرار التفعيلتين فعولن مفاعيلن ومستفعلن فاعلن ثلاث مرات في مسافة البيت، ومرة في مسافة الشطر، وهو أكثر تناسبًا من البحر المبني على تفعيلتين في الشطر إحداهما مكررة [مثل المنسرح مثلًا: مستفعلن مفعولات مستفعلن] وإن كان فيها تناسب أيضًا.

الثانية: عدم تناسب العدد المختار من القصائد التي على وزن البسيط والوافر مع العدد الذي جاءت عليه في مجمل الجمهرة؛ لتحقيق اعتبار العدد المختار من كل قسم.

الثالثة: تنوع البحور من حيث موقع الأوتاد في البدء أو الوسط أو الطرف، على ما استظهر الأستاذ محمود شاكر مما كتب الخليل بن أحمد، إلى أصول ومتفرعة عنها نوعي تفرع[1]:

البحور الأصول: التي جاءت الأوتاد في أجزائها أبداءً، وهي ثلاثة في نصوص الجمهرة: الطويل – الوافر – المتقارب.

ومعلوم أن تفعيلات بحر الطويل: فعولن مفاعيلن، من تفعيلتي المتقارب والهزج، وكلتاهما من التفعيلات الأصول.

ومعلوم أن تفعيلة الوافر: مفاعلتن، والمتقارب فعولن، وهما من التفاعيل الأصول أيضًا.

البحور المتفرعة:

الفرع الأول: جاءت الأوتاد في أجزائه أطرافًا، مثل البسيط – الكامل – السريع – المنسرح.

الفرع الثاني: جاءت الأوتاد في بحوره أوساطًا، وجاء منه في الجمهرة بحر الخفيف.

2- العروض والضرب:

وهو المصدر الثاني من مصادر النغم الكلي في النص الشعري وكليته ترجع إلى التزام

(1) انظر: محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، ص 90-93.

الصحة أو الزحاف أو العلة فيه عبر النص كله غالبًا؛ مما يحدث نغمًا ثابتًا من أول النص إلى آخره. وقد لا يلتزم الصحة أو التغيير في العروض والضرب أو في العروض، فيحدث التنوع الإيقاعي في موسيقى النص.

ومن هذه الزاوية الكلية لموسيقى العروض والضرب يكون تعريف الزحاف بأنه "تغيير ثواني الأسباب في التفعيلة"[1]. وتعريف العلة بأنها: "التغيير الذي لا يكون في ثواني الأسباب فحسب" [2]، هما المختارين في هذه الدراسة دون التعريفات التي ترى العلة ما التزم من تغييرات في التفعيلة، ويكون في العروض والضرب، والزحاف ما لم يلتزم فيها ويكون في الحشو[3]؛ وذلك أن تحليل العروض والضرب في نصوص الجمهرة يثبت أن الزحافات أيضًا قد يلتزم بها، مثل القبض في عروض الطويل وضربه والخبن في عروض البسيط التام وضربه، والطي في عروض المنسرح وضربه، كما أن بعض العلل قد لا يلتزم بها عبر النص كله، مثل القطع في عروض مخلع البسيط وضربه، ومثل التشعيث في ضرب الخفيف، على ما سيتبين من الجدول.

والجدول التالي [جدول رقم (2)] يوضح بناء العروض والضرب في النماذج المحللة من نصوص الجمهرة:

(1) د. أحمد كشك: الزحاف والعلة – رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، 1995م، ص 20.

(2) د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 35. وذكر جمال الدين الإسنوي أن بعض العروضيين يطلق الزحاف على التغيير المختص بثواني الأسباب مطلقًا في غير لزوم، وما عدا ذلك يسميه علة، وبعضهم يطلقه على كل تغيير. انظر: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي الشافعي (ت772هـ): نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 1408هـ = 1988م، ص 112.

وأرى أن تعريف العلة الذي قدمه د. كشك مضيفًا إليه كلمة "فحسب"، في حاجة إلى تعديل في صياغته إلى: العلة هي: "التغيير الذي يكون في غير ثواني الأسباب"؛ لئلا يكون التعريف بالسلب.

(3) انظر: د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 26.

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
١- الطويل	فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ١ ٢ ٣ ٤ فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ٥ ٦ ٧ ٨	١- سمط طرفة بن العبد ١١٥ بيتاً	مفاعلن //٥//٥ مقبوضة	مفاعلن //٥//٥ مقبوض	٢-٦ عدد الأبيات : ٢: ١٨-٢١-٣٤-٦٣-٦٧-٩٧ ٦ :١٢	١-٣-٥-٧ وهى تتراوح بين الصحة والقبض
		٢- مجمهرة خداش بن زهير ٢٤ بيتاً	" "	مفاعلن //٥//٥ صحيح	٢-٦ سوى: ٦: ٥-١٣	" "
		٣- منتقاة المرقش ١٧ بيتاً	" "	" "	كله عدا ٢-٦ صحيحتان	" "
		٤- منتقاة عروة ١٩ بيتاً	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا ٦: ١٠-١٩	" "
		٥- منتقاة دريد ٣٠ بيتاً	" "	" "	٢-٦ عدا ٢ :٢١ وتصح بالإشباع	" "
		٦- مذهبة قيس	" "	" "	٢-٦ عدا ٢: ٢١ ٦: ٥-٢٠-٢٥	" "
		٧- مرثية متمم ٤٥ بيتاً	" "	" "	٢-٦ صحيحتان كله	" "

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
		٨- مرثية مالك ٥١ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا ٦: ٥	" "
		٩- مشوبة النابغة ٧٦ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا الأبيات ٦: ٣٠-٣٥	" "
		١٠- مشوبة الشماخ ٥٢ بيتا	" "	" "	٢-٦ صحيحتان عدا : ٢ :٢٦ ٦ :١٥-٣٠-٤٥-٥٠	" "
٢- البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ١ ٢ ٣ ٤ مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ٥ ٦ ٧ ٨	١- مشوبة القطامى ٤٢ بيتا	مخبونة ///٥ فعلن	مخبون ///٥ فعلن	٣-٧ صحيحتان	١،٥ مزاحفان (///٥//٥)، ٢، ٦
		٢- ملحمة ذى الرمة ١٢٦ بيتا	مخبونة	مخبون	٣-٧ صحيحتان	١،٥ (إلى //٥//٥ بغير انتظام)، ٢ ،٦
- مخلع البسيط	مستفعلن فاعلن مستفعلن ١ ٢ ٣ مستفعلن فاعلن مستفعلن ٤ ٥ ٦	١- مجمهرة عبيد بن الأبرص ٤٤ بيتا	مخبونة مقطوعة//٥/٥ متفعل عدا: صحيحة فى ٢-	مخبون مقطوع //٥/٥ متفعل عدا : مقطوعة	التفعيلتان الثانية والخامسة جاءتا صحيحتين ٣٨ مرة وزاحفتين ///٥ خمس مرات فى ١٣-١٤-٢٣-٢٨-٣٠	التفعيلتان ١ ، ٤ بين الصحة والخبن والطى، والتفعيلة الثانية

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
			٢١-٢٣-٢٦. مقطوعة فى ٥-١٤-٢٣-٣٥. مخبونة فى ٢٨-٣٤-٤١ (/ه///ه) مطوية فى : ١٧-١٨-٢٠-٣٦ شاذة فى ١٠ /ه//ه/ه	(/ه/ه/ه) فى : ٩-١٣-١٤-١٨-٢٣-٢٤-٤٠-٤١-٤٣ مخبون (//ه//ه) فى ٣٢	وهى ربما ليست عمود نغم	بين الصحة /ه//ه والخبن ///ه
٣- الكامل	متفاعلن متفاعلن متفاعلن ١ ٢ ٣ متفاعلن متفاعلن متفاعلن ٤ ٥ ٦	١- سمط لبيد بن ربيعة ٨٩ بيتا	صحيحة فى ٧٢ بيتا – مضمرة /ه/ه//ه متفاعلن فى ١٧ بيتا	صحيح فى ٥٦ بيتا مضمر /ه/ه//ه متفاعلن فى ٣٣ بيتا	لا يوجد نغم ثابت إذ الأعمدة التفعيلات ١-٢ ، ٤ -٥ تتراوح بين السلامة والإضمار	التفعيلات كلها متغيرة النغم

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
		٢- مجمهرة بشر بن أبى خازم ٢٤ بيتا	صحيحة فى ١٨ بيتا مضمرة فى ٦ أبيات	صحيح فى ١١ بيتا مضمر فى ١٣ بيتا	التفعيلة ٥ جاءت عمود النغم لأنها لم تزاحف سوى فى : ٣-٦-٧-١٣	التفعيلات ١-٢-٤ تتراوح بن السلامة والإضمار
		٣- منتقاة المسيب بن علس ١٥ بيتا	حذاء ///٥ مُتْفَا عدا : حذاء مضمرة /٥/٥ مُتْفَا فى : ١ للتصريع صحيحة فى ٢-٧	أحذ مضمر /٥/٥ مُتْفَا	التفعيلة الخامسة عمود النغم عدا فى ٢-٦-١٣-١٤	التفعيلات ١-٢-٤ تتراوح بين السلامة والإضمار
		٤- مرثية أبى ذؤيب الهذلى ٦٧ بيتا	صحيحة ٤٤ بيتا مضمرة فى ٢٣ بيتا	صحيح فى ٣٢ بيتا ، مضمر فى ٣٥ بيتا	لا يوجد عمود نغم	التفعيلات كلها متغيرة النغم
٤- الخفيف	فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ١ ٢ ٣ فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن ٤ ٥ ٦	١- سمط الأعشى ١٠٠ بيتٍ	صحيحة فى ٢٦ بيتا مخبونة ///٥/٥ فعلاتن فى ٧٤ بيتا عدا	صحيح فى ٤٢ بيتا مخبون فى ١٨ بيتا مشعث فى ٤٠ بيتا	لا يوجد عمود نغم	فاعلاتن ١ ، ٤ تتراوح بين السلامة والخبن وكذلك مستفعلن ٢

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
			البيت الأول مشعث للتصريع /٥/٥/٥ فالاتن			، ٥ بين السلامة والخبن
		٢- ملحمة الطرماح بن حكيم ٤١ بيتا	صحيحة فى ١٨ بيتا مخبونة فى ٢٣-٢٤	صحيح فى ٢٤ بيتا مخبون فى ٤ أبيات مشعث فى ١٣-١٤ بيتا		" " " " بين السلامة والخبن
٥- المنسرح	مستفعلن مفعولات مستفعلن ١ ٢ ٣ مستفعلن مفعولات مستفعلن ٤ ٥ ٦	١- مذهبة مالك بن العجلان ٢٥ بيتا	مطوية /٥///٥ مستعلن فى ٢٤ بيتا صحيحة فى البيت ٢٢	مطوى عمود النغم	التفعيلة ٢ ، ٥ جاءت عمود النغم وهى مطوية /٥///٥/ عدا : ٢: ١٤-٢٣ جاءت صحيحة	التفعيلة ١ ، ٤ جاءت صحيحة بين الصحة والخبن //٥//٥ والطى /٥///٥
		٢-مذهبة عمرو بن امرئ القيس ١٦ بيتا	مطوية /٥///٥ مستعلن	مطوى عمود نغم	التفعيلات ١ صحيحة عدا : ٤-٦-١٠-١٢ ٢ مطوية عدا ٤-١٠ ٥ مطوية عدا ٦	الرابعة ٩ مرات صحيحة ٦ مرات مطوية ١ مرة مخبونة

البحر	الوزن	النص	العروض وصورته	الضرب وصورته	أعمدة النغم	متغيرات النغم
٦- الوافر	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ١ ٢ ٣ مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن ٤ ٥ ٦	١- مذهبة أحيحة بن الجلاح ٢١ بيتا	مقطوفة //٥/٥ مفاعل	مقطوفة عمود النغم	ليس فيها عمود نغم لأن التفعيلة فى الحشو ١ ، ٢ ، ٤ ، ٥ تنوعت بين السلامة والعصب //٥/٥/٥	والتفعيلة رقم ٥ ورد العصب ٦ مرات من ٢١
٧- السريع	مستفعلن مستفعلن مفعولات ١ ٢ ٣ مستفعلن مستفعلن مفعولات ٤ ٥ ٦	١- مرثية علقمة ذو جدن الحميرى	مطوية مكشوفة /٥//٥ مَفْعُلا	مطوية مكشوفة	ليس بها أعمدة نغم فى الحشو إذ التفعيلات ١، ٢ ، ٤ ، ٥ تتراوح بين الصحة والخبن والطى	التفعيلات كلها متغيرة النغم عدا العروض والضرب.

بالنظر إلى هذا الجدول تتبين الخصائص التالية لبنية العروض والضرب في النماذج المحللة من نصوص الجمهرة:

أولًا: ثبات نغمة العروض والضرب عبر النص كله في بعض البحور، مثل: الطويل – الوافر – البسيط التام – المنسرح – السريع، وعدم ثبات نغمة العروض والضرب في بعض البحور، مثل: مخلع البسيط – الكامل – الخفيف.

ثانيًا: ارتباط نوع البحر من الأصول أو الفروع بالعروض والضرب، على النحو التالي:

أ- البحور الأصول التي أوتادها أبداء، وهي في النماذج المحللة: الطويل والوافر، التزمت فيها صورة العروض والضرب صحيحة، أو مزاحفة، عبر النص كله، وعدة هذه النصوص أحد عشر نصًّا. وقد مثل العروض والضرب في كل منها "عمودا للنغم" كما سيأتي.

ب- البحور الفروع:

- الفرع الأول الذي أوتاده أطراف:

جاءت العروض والضرب في: البسيط التام والمنسرح والسريع ملتزمًا فيها الزحافات عبر النص كله باستثناء عروض بيت واحد من مذهبة مالك بن العجلان وهي من المنسرح. وعدة هذه النصوص خمسة.

بينما جاءت عروض مخلع البسيط والكامل وضربهما غير ملتزم فيها الصحة ولا الزحافات، باستثناء ضرب منتقاة المسيب بن علس التي التزم فيها الحذذ مع الإضمار. وعدة هذه النصوص خمسة.

- الفرع الآخر الذي أوتاده أوساط: ومثله في النماذج المحللة بحر الخفيف، فلم يلتزم فيه أيضًا الصحة والسلامة في العروض والضرب. وعدة نصوصه اثنان.

والخلاصة: أن عروض البحور الأصول وضربها تمثل أعمدة نغم ثابت في النصوص، بينما تمثل في البحور الفروع تنوعات إيقاعية غالبًا.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الملاحظة في حاجة إلى استقراء كامل في نصوص الجمهرة، ثم استقراء للشعر العربي، قدر الإمكان؛ لتحقيق اطراد هذه العلاقة بين نوع البحر من حيث الأصل والفرع، وبتعبير آخر من جهة موقع الوتد من التفعيلة – من جهة، والوظيفة الموسيقية للعروض والضرب في النص من جهة أخرى.

ثالثًا: في الأعاريض والأضرب التي يتعاور عليها السلامة والزحاف أو العلة، لا يوجد نسق معين في توزيع هذه التغيرات على مدى النص؛ ومن ثم فليست هناك دلالة اتساق نغمي في هذه الأعاريض والأضرب، ومن ثم فهي مصدر لتنوعات النغم المتجاوبة الأصداء مع ثوابت النغم في النص.

رابعًا: ظاهرة التدوير، الذي تنقسم به الكلمة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، تنعدم في معظم نصوص الجمهرة موضع التحليل، وتقل في بعضها وتغلب في نصين فقط من جملة هذه النصوص، على النحو التالي:

أ- **نصوص لا يأتي فيها التدوير:** من السموط: لبيد بن ربيعة وطرفة ابن العبد - من المجمهرات: بشر بن أبي خازم وخداش بن زهير - من المنتقيات: المرقش الأصغر وعروة بن الورد ودريد بن الصمة - من المذهبات: قيس بن الخطيم وأحيحة بن الجلاح - من المراثي: متمم بن نويرة وعلقمة ذو جدن الحميري، ومالك بن الريب التميمي - من المشوبات: النابغة الجعدي والقطامي والشماخ بن ضرار - ومن الملحمات: ذو الرمة.

ب- نصوص جاء فيها التدوير بقلة:

- من المجمهرات: عبيد بن الأبرص (في البيت 17-18).
- من المنتقيات: المسيب بن علس (في البيت 12).
- من المذهبات: مالك بن العجلان (في الأبيات:2-6-12-15-22)، وهي أكثر قليلًا؛ إذ عدد أبيات النص 25 بيتًا.

وعمرو بن امرئ القيس (في البيت 7).

- من المراثي: أبو ذؤيب الهذلي (في البيت 29).

ج- نصوص غلب فيها التدوير: وهما نصان من بحر الخفيف:

- سمط الأعشى، ميمون بن قيس: والأبيات غير المدورة 25 بيتًا من جملة أبيات النص المائة هي: 1-3-26-55-59 إلى 61 -64-78 إلى 82-85-87-89 إلى 96-99-100.

- ملحمة الطرماح: الأبيات غير المدورة من جملة 41 بيتًا هي: 1-9-11-12-15-21-34-36-39-40.

وإذا كانت السيدة نازك الملائكة ترى في هذا التدوير "فائدة شعرية، وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، وذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة؛ لأنه يمده ويطيل نغماته"[1]، وتقدم تفسيرًا للتدوير المستساغ والتدوير الثقيل المنفر، بأن الأول ما جاء في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف، والثاني ما جاء في البحور التي ينتهي عروضها بوتد [2]، فإن نظرة أخرى للتدوير في نصوص الجمهرة قد ترى غير ذلك، مستندة إلى ما يلي من الملاحظات:

الأولى: غلبة عدم التدوير في النماذج المحللة، وهي - كما هو معروف - من عيون الشعر العربي، يؤكد أن التدوير في الأصل ليس سمة جمالية موسيقية، وإلا لسعى لتحقيقها الشعراء، ولو باليسير منها كما كانوا يفعلون مع السمات الفنية الأخرى، كالجناس والترصيع والتشبيه وغيره من فنون التعبير. وقد أشارت السيدة نازك الملائكة إلى أن الشعراء العرب المجيدين "كانوا بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع"[3].

لكن الأمر في حاجة إلى استقصاء – ما زال – لتحقيق هذه المواضع التي يتحاشى فيها الشعراء التدوير، وتلك التي يأتون به فيها مستساغًا، بناء على ملاحظتها الشخصية، أن له تعلقًا بانتهاء العروض بالسبب الخفيف أو الوتد المجموع، خاصة وقد جاء التدوير - على قلته في نصوص الجمهرة المحللة، عدا نصي الأعشى والطرماح - في بحور ينتهي عروضها جميعًا

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، 1989م، ص 112.

(2) انظر: السابق، ص 113-114. ويستدرك على السيدة نازك إيرادها بحر الطويل ضمن البحور المنتهية بوتد. انظر: ص 114.

(3) السابق، ص 113.

بالوتد المجموع. لكن ملاحظتها لها اعتبارها على كل حال؛ لصدورها عن شاعرة عميقة الإحساس بالنغم الشعري إبداعًا وتلقيًا.

الثانية: تفسير الغنائية والليونة الذي قدمته السيدة نازك الملائكة، أنه يمد البيت ويطيل نغماته – وأحسب أنها تعني تأخير الوقف إلى ما بعد نهاية الشطر الأول؛ لأن هذا هو التغيير الذي يحدثه التدوير – فيه نظر؛ لأن المنشد سيقف بعد كلمة التدوير أو الكلمة التالية لها على الأكثر، فإذا كانت الوقفة ستحدث لا محالة، فالأنسب أن تحدث في موضعها بعد نهاية الشطر الأول، ولئلا تخالف اتساق النغم في النص كله، والذي يصدر عن الوقوف بعد الشطر الأول، وإن كان التدوير - على كل حال - لا يوصف بالنشاز أو إيذاء الأذن.

ومن ناحية أخرى، فإن تفسير السيدة نازك للتدوير في مجزوء الكامل والرجز – وهما ينتهيان بوتد – أنه يضيف إليه موسيقية ونبرة لينة عذبة "أن المجزوء قصير؛ بحيث لا يعسر فيه التدوير"[1] - أيضًا فيه نظر؛ لأن الموسيقية والنبرة العذبة في هذين البحرين المجزوءين هي في الجزء نفسه لا في التدوير؛ ومن ثم فإن التدوير فيهما أقل ثقلًا من الصور التامة، سواء في البحور التي تنتهي بسبب أو التي تنتهي بوتد كهذين البحرين، لا أنه يضيف إليهما موسيقية وعذوبة.

الثالثة: محاولة تذوق التدوير موسيقيًّا في نصي الأعشى والطرماح بن حكيم لم تسفر عن إحساس بمزيد من "الغنائية والليونة" مثلما تذوقت السيدة نازك؛ بل أسفر عن إحساس بثقل هذا التدوير، وتخفيضه لدرجة الإيقاع في النصين[*]؛ لأن الوقفة

(1) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي، ص 116.

(*) وربما كان عجزي عن تذوق موسيقية التدوير راجعًا إلى ضعف الخبرة العميقة بموسيقى الشعر العربي، الناتجة عن عدم امتلاء آذاننا وصدورنا بأصوات هذا الشعر المتنوعة، نحن أبناء هذا الجيل، خلافًا لجيل السيدة نازك – عليها رحمة الله - الذي كان مستقبلًا – ما زال – لأصوات هذا الشعر المتحدرة إليه عبر القرون، من خلال مناهج التعليم ومنابر الشعر وأفواه الشعراء.

في نهاية العروض أو الضرب هي من باب الاتـزان الـشطري والقـافوي - كـما قـال د. أحمـد كشك [1] - ولأن القاعدة العامة في موسيقى البيت الشعري الاكتفاء، وعدم احتياج شطر مـن البيت إلى الشطر الآخر، أو إلى الذي يليه في اتصال الكلمات المفردة والحـروف، ولـيس عـدم الاحتياج في الاتصال النحوي أو الدلالي. هذا التخفـيض في درجـة الإيقـاع الموسـيقي - نتيجـة التدوير - نلحظه خاصة في نص الطرماح بن حكيم، الذي تتضافر مع التـدوير فيـه في بعـث الإحساس بثقل النغم قافية الضاد، وهي من القوافي النفر - كما ذكر أبو العـلاء المعـري [2] - وانعدام مصادر الإيقاع الأخرى فيه مثل التقـسيم، وتـوازي البنـى النحويـة، وتـلاؤم حـروف الكلمات.

ويظل الإشكال في تفسير مجيء التدوير في سمط الأعشى الذي تثري أبياته بألوان مـن مـصادر الـنغم شديدة التنوع، على ما سيأتي تفصيله في المبحث التالي. كما يظل مجيء التدوير غالبًا على نـصين مـن بحـر الخفيف، ينتهي عروضهما بسبب خفيف، في حاجة إلى تفسير: هل اختصاص بحر الخفيـف بغلبـة التـدوير على النص الذي صيغ عليه حقيقة شعرية؟ وهل علة ذلك انتهاء العروض بسبب خفيـف، فيطـرد ذلـك في كل البحور المنتهية بسبب خفيف على ما لاحظت السيدة نازك الملائكة؟ أم هناك علة أخـرى خاصـة مـثلًا بمواقع الأوتاد باعتبارها عمود النغم في التفعيلة؟

خامسًا: العروض والضرب في مجمهرة عبيد بن الأبرص تنوعـت بـين الـصحة والخـبن والقطـع والطـي والخبن مع القطـع، هـذا في العـروض، وجـاءت تفعيلـة واحـدة خارجـة عـن تفعـيلات بحـر البسيط إلى الرمل /5/5//5/ في البيت 10، كما هو مبين في الجدول. وجاء الضرب متراوحًا بـين الخبن والقطع، والخبن والقطع معًا، كما جاء في الجدول.

(1) انظر: د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 342.

(2) انظر: مقدمة لزوميات أبي العلاء المعري، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ج 1، ص30. يقول أبو العـلاء: "والقوافي تنقسم ثلاثة أقسام: الذلل والنفر والحوش. فالذلل ما كثر على الألسن .. والنفر ما هو أقل اسـتعمالًا مـن غـيره كـالجيم والزاي .. والحوش اللواتي تهجر فلا تستعمل".

لكن هذا التغير في العروض والضرب ليس مرجعه إلى تنويع الزحافات، ومن ثم تنوع الإيقاع، كما هو الحال في النصوص التي لم يلتزم فيها بسلامة العروض والضرب أو زحافهما، لكن مرجعه إلى اختلاف روايات هذا النص اختلافًا شديدًا، حتى إن النص قد وسم باضطراب الوزن من النقاد القدماء والمحدثين على السواء:

- يقول ابن سلام الجمحي: "وعبيد بن الأبرص قديم عظيم الذكر، وعظيم الشهرة، وشعره مضطرب ذاهب. لا أعرف له إلا قوله:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

ولا أدري ما بعد ذلك"[1].

- ويقول الجاحظ: "إن عبيدا وطرفة دون ما يقال عنهما إن كان شعرهما ما في يد الناس فقط. وقد أشار أبو العلاء المعري إلى اختلال بائيته، بقوله:

وَقَد يَخطِئُ الرَأيَ امرِؤٌ وَهُوَ حازِمٌ كَما اختَلَّ في وَزنِ القَريضِ عَبيدُ"[2].

- وقال ابن منظور في مادة "قطب": "والقطبية: ماء بعينه، فأما قول عبيد في الشعر الذي كَسَر بعضه:

أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ فَالقُطَبِيّاتُ فَالذَنوبُ

فإنما أراد القطبية هذا الماء، فجمعه بما حوله"[3].

ويعلق الأستاذ أحمد محمد شاكر على قول ابن قتيبة في "الشعر والشعراء"، في حديثه عن عبيد بن الأبرص: "وأجود شعره قصيدته التي يقول فيها: "أَقفَرَ مِن أَهلِهِ مَلحوبُ" وهي إحدى السبع"، يعلق الشيخ أحمد شاكر في الهامش بقوله: "البيت في اللسان 1: 379، 2: 176، 234. ووصفه بأنه: "الشعر الذي كسّر بعضه" [أي وصف ابن منظور للبيت في اللسان]، يعني أن عبيدًا لم يُقم وزنه كله، وهذا صحيح"[4].

(1) محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 138-139.

(2) أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الأندلس – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م، ص 70-71.

(3) ابن منظور: لسان العرب، طبعة دار المعارف، ج 5.

(4) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ص 268، هامش 5.

- ونقل البجاوي في تحقيقه للجمهرة عن شرح الديوان في البيت:

أن بُدِّلَت أَهلُها وُحوشًا   وَغَيَّرَت حالَها الخُطوبُ

"وفي شرح الديوان: قال ابن كناسة: إذا أدخلت "مِنْ" صار نصف البيت رجزًا، وقال: لم أجد أحدًا ينشد هذه القصيدة على إقامة العروض"[(1)].

- ويقول المستشرق ليال - المحقق الأول للديوان - عن هذه القصيدة في الدراسة التي ترجمها عنه د. حسين نصار، وألحقها بمقدمة تحقيقه للديوان: "وبحرها نادر غير مألوف، لا نراه إلا في قصيدة أخرى لامرئ القيس"، ثم يقول عن توافق القصيدتين في العبارات وفي الوزن: "... وهذه ظاهرة جديرة بالملاحظة؛ لأن بحرهما من نوع البسيط، غاية في الندرة، بل لا أعرف مثالًا آخر منه في الشعر العربي القديم".

ويتابع د. نصار ليال رأيه هذا، معللًا اضطراب وزن القصيدة بقوله: "ويبدو أن غرابة هذا البحر، وقدم عهد عبيد، وحداثة سن الشعر العربي في عصره أثرت تأثيرًا كبيرًا في القصيدة، فكثرت زحافاتها وعللها، فاضطرب وزنها، حتى قيل عنها لكثرة ما دخلها من الزحاف والقطع: كادت ألا تكون شعرًا، وقيل عن عبيد "شعره مضطرب ذاهب"، ويظهر أن بعض المتأخرين حاول تقويم شذوذها، فتعددت رواياتها، وكثر الاختلاف فيها وفي ترتيب أبياتها"[(2)].

رغم هذا الاتفاق بين العلماء والنقاد على عدم إقامة وزن نص عبيد بن الأبرص، والذي يظهر أكثر ما يظهر في العروض والضرب، فإن بعض هذه الآراء – فيما توصلت إليه الدراسة في بحث هذه المسألة – تجعل المقدمات نتائج والعكس، كما أن بعضها يحتاج إلى إعادة قراءة، وذلك على النحو التالي:

أ- يجمع الروايات المتعددة التي اختارها كل من د. الهاشمي والأستاذ البجاوي، سواء التي أثبتاها في المتن أم التي ذكراها في الهامش، وبتعديل أبيات النص من خلال هذه

(1) علي محمد البجاوي: الجمهرة، ص 381، هامش 18.

(2) د. حسين نصار: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح: مكتبة البابي الحلبي، مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1377هـ = 1957م، ص 9.

الروايات خرجت الدراسة بنتيجتين:

الأولى: أن كل الاختلافات – بعد ترجيح الروايات وتعديل الوزن بها – جاءت من جنوح وزن النص، وهو مخلع البسيط، إلى إحدى صور مجزوء البسيط الذي مخلع البسيط أحد صوره، أو هو صورته الخامسة، وإن كانت هي الأشهر كما ذكر د. شعبان صلاح[1].

الأخيرة: عدة الأبيات التي جاءت أشطارها أو كلها من مجزوء البسيط هي ستة عشر بيتًا من جملة 43 بيتًا هي أبيات النص، أي ما يعادل ثلثه تقريبا. وهي الأبيات 5-9-14-17-18-20-21-23-24-26-32-34-36-40-41-43.

لكن يلاحظ أن بعض صور العروض والضرب من هذه الأبيات جاءت مخالفة لصور مجزوء البسيط ومخلعه التي أوردها د. شعبان صلاح، بينما جنح الباقي منها إلى صور المجزوء المذكور [*]. فهل خروج النص من صورة من صور البحر إلى صورة أخرى يعد كسرًا لوزن البحر؟ أم أنه غير مستحب فقط كما يفهم من كلام د. حماسة عبد اللطيف؟؛ إذ جاء في كتاب "البناء العروضي للقصيدة العربية" في تحديد معنى الزحاف والعلة: "... أما التغييرات التي تحدث في العروض أو الضرب فإنها تلزم وتتكرر في جميع أبيات القصيدة إذا حدثت في البيت

---

(1) صور مجزوء البسيط كما أوردها د. شعبان صلاح هي:

- العروض صحيحة والضرب مذيل: مستفعلن فاعلن مستفعلان.
- العروض صحيحة والضرب صحيح: مستفعلن فاعلن مستفعلن.
- العروض صحيحة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلْ.
- العروض مقطوعة والضرب مقطوع: مستفعلن فاعلن مستفعلْ.
- العروض مقطوعة مخبونة والضرب مثلها: مستفعلن فاعلن مُتَفْعِلْ.

وهي مخلع البسيط. وله أربع صور أخرى؛ اثنتان منهما استدركهما المعاصرون. انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، الطبعة الثالثة، 1418هـ = 1998م، ص 141- 153. والسؤال: هل خروج وزن القصيدة من صورة من صور البحر - هي هنا المخلع – إلى صورة أخرى، أو إلى عدة صور منه، يعد كسرًا في الوزن أم هو تعدد في تشكيلات الوزن؟

(*) اكتفيت هنا بذكر هذا القدر من التحليل، ولم أستطرد إلى ذكر الأبيات والروايات التي تعدل وزنها، سواء أكانت مكسورة أم جانحة إلى مجزوء البسيط؛ إذ هذا تفصيل ليس موضعه هنا. واكتفيت بالإشارة إلى تعديل للرواية حين ورد أحد هذه الأبيات موضعًا للاستشهاد.

الأول منها، وتتيح بذلك الفرصة لتعدد الصور في البحر الواحد، بحيث لا يجتمع في القصيدة الواحدة أكثر من ضرب واحد"[1].

ب- قول ابن سلام الجمحي عن شعر عبيد أنه "مضطرب ذاهب" يعني به اضطراب الرواية، لا الوزن كما فهم د. حسين نصار، بدليل: تفسيره معنى هذا الذهاب والاضطراب بقوله بعد هذا الوصف: "لا أعرف له إلا قوله ... ولا أدري ما بعد ذلك". وقوله في أول الطبقة الرابعة: "وهم أربعة رهط فحول شعراء موضعهم مع الأوائل، وإنما أخل بهم قلة شعرهم بأيدي الرواة"[2].

وكان في أول الطبقات قد استدل على ذهاب شعر عبيد وطرفة وضياعه، بجودة شعرهما، وبمكانتهما على أفواه الرواة، وبشهرتهما وتقدمتهما، رغم قلة ما بأيدي الرواة من شعرهما الصحيح.

يقول: "ومما يدل على ذهاب العلم وسقوطه قلة ما بقي بأيدي الرواة المصححين لطرفة وعبيد، الذين صح لهما قصائد بقدر عَنترة، وإن لم يكن لهما غيرهن فليس موضعهما حيث وضعا من الشهرة والتقدمة، وإن كان ما يروى من الغثاء لهما فليس يستحقان مكانهما على أفواه الرواة، ونرى أن غيرهما قد سقط من كلامه كلام كثير، غير أن الذي نالهما من ذلك أكثر، وكانا أقدم الفحول، فلعل ذلك لذاك، فلما قلَّ كلامهما حمل عليهما حمل كثير"[3].

ويستخدم د. حسين نصار نفس هذا الوصف "مضطرب " بمعنى اضطراب نسبة القصيدة للشاعر ولغيره، لا اضطراب الوزن، يقول في تقديمه قصيدة أخرى في ديوان عبيد، وهي من البسيط مطلعها:

---

(1) د. محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 26.

(2) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 137. هم طرفة بن العبد وعبيد بن الأبرص وعلقمة بن عبدة وعدي بن زيد. و"الأوائل" يعني بها ابن سلام الأوائل والمقدمين عند النقاد عامة، لا الطبقات الثلاث السابقة من كتابه. يؤيد هذا مفهوم "الطبقة"، عنده والذي استخلصه الأستاذ محمود شاكر في مقدمته للتحقيق، والذي يعني به الضرب والمذهب والنهج الشعري؛ إذ كل طبقة من طبقات الكتاب العشر تمثل مذهبًا شعريًا. انظر: ص 66-69.

(3) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص 26.

1- هَبَّت تَلومُ وَلَيسَت ساعَةَ اللاحي   هَلا انتَظَرتِ بِهَذا اللَومِ إِصباحي

يقول: "هذه قصيدة مشهورة، كثر النزاع والاضطراب فيها، فالأصمعي وبعض الكوفيين ينسبونها إلى أوس بن حجر، وآخرون ينسبونها إلى عبيد، وطبعت في ديواني الشاعرين"[1].

فالفاء التفسيرية في قول د. نصار "فالأصمعى" تفسر معنى الاضطراب والنزاع أنه في نسبة القصيدة لا في وزنها. وقد راجعتُ وزن هذه القصيدة كلها، وعدة أبياتها ستة عشر بيتًا، فلم أجد فيها بيتًا واحدًا مضطرب الوزن، ثم راجعت الديوان كاملًا مراجعة عروضية؛ بحثًا عن هذا الاضطراب الذي وصف به شعر عبيد، فلم أجد سوى ثلاثة مواضع اختل فيها العروض:

الأول: البيت الأول من أبيات ثلاثة تلاها قبل أن يقتله المنذر بن ماء السماء، وهي من الطويل، ثالثها:

سَحائِبَ ريحٍ لَم تُوَكَّل بِبَلدَةٍ   فَتَترُكَها كَما لَيلَةُ الطَلَقْ[2]

الثاني: المقطوعة رقم 23 من قافية الراء، ولم أستطع تحديد وزنها الشعري، أولها:

صاحِ تَرى بَرقًا بِتُّ أَرقُبُهُ   ذاتَ العِشا في غَمائِمٍ غُرٍّ[3]

الثالث: القصيدة رقم 49 وهي من البسيط، البيت الرابع منها:

4- كَأَنَّ أَظعانَهُن نَخلٌ مُوَسَّقَةٌ   سودٌ ذَوائِبُها بِالحَملِ مَكمومَه[4]

وقد أشار الدكتور نصار إلى رواية أخرى للبيت في كتاب "شعراء النصرانية"، فيها "كأن ظعنهم" يستقيم بها البيت.

ج- رأى المستشرق ليال في غرابة البحر وندرته، ثم متابعة د. حسين نصار له وتعليله لاضطراب وزن القصيدة بغرابة البحر، وقدم عهد عبيد – وهذا التعليل له وجه

(1) د. حسين نصار: ديوان عبيد بن الأبرص، ص 33.

(2) انظر: السابق، ص 88-89.

(3) انظر: السابق، ص 63.

(4) انظر: السابق، ص 128.

من القبول – وحداثة سن الشعر العربي آنذاك، ثم تعليله كثرة الروايات بمحاولات المتأخرين تقويم شذوذها ... كل ذلك يرد عليه ما يلي:

- يقول د. شعبان صلاح عن صورة مجزوء البسيط، وهي مخلع البسيط، التي جاء نص عبيد على وزنها: "هذه هي الصورة التي اشتهرت بين العروضيين، وصاغ عليها الشعراء في كل العصور الأدبية على وجه التقريب، وأبدعوا فيها قصائد في قمة الروعة الأدبية والصياغية"[1]. فإذا كانت غرابة البحر وندرته مبررة عند المستشرق الأعجمي، فإنها غير مبررة عند الأذن العربية الممتلئة بأصوات الشعر العربي كالدكتور حسين نصار.

- حداثة سن الشعر العربي وندرة البحر لم تجعلا قصائد أخرى صيغت على بحر البسيط مضطربة الوزن، مثل قصيدة امرئ القيس التي ذكر المستشرق ليال أنها الوحيدة التي عرفها في الشعر العربي على بحر البسيط، ومثل قصائد عبيد وامرئ القيس جميعًا، وهما متعاصران، التي جاءت مستقيمة الأوزان، إلا ما ورد من كسر هنا أو هناك. وكانت الشعراء لا تعبأ بذلك كما ذكر أبو العلاء المعري.

- تعليل كثرة الروايات بمحاولات المتأخرين تقويم شذوذ القصيدة هو عكسٌ للقضية؛ إذ كانت كثرة روايات القصيدة – نتيجة قدم عهد عبيد، وهذا هو وجه قبول هذا القول – هي سبب الاختلافات في وزنها وليس العكس. وإن كان يرجح أن سبب ما رآه البعض في وزن القصيدة راجع – فيما يبدو - إلى طبيعة وزن مخلع البسيط نفسه، وليس بسبب الرواية ابتداء، ولا حتى قدم العهد[*]، ومن ناحية أخرى فإن كثرة الزحافات في النص لا تعني اضطراب وزنه ولا شذوذه.

- إذا كانت هذه القصيدة هي أشهر قصائد عبيد، وإحدى المعلقات السبع أو العشر، وعدها ابن قتيبة أجود شعر عبيد[2]، واختارها القرشي أولى المجمهرات، وقال عنها

---

(1) د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 145.

(*) جاء في "المرشد إلى فهم أشعار العرب"، ج 1، ص131، وصف الدكتور الطيب لطبيعة وزن مخلع البسيط أن فيه "نوعًا من اضطراب وحجلان بين الخفة والثقل"، وهذا معنى آخر لـ "لاضطراب وزن نص عبيد"، يمكن اعتباره فيه لا في كل شعر عبيد كما ذكر ابن سلام.

(2) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج 1، ص 268.

محمود شاكر معلقًا على البيت الذي أورده ابن سلام وهو مطلعها: "وقصيدته هذه من أجود الشعر"[1]. فهذا يقطع بأنها عند هؤلاء مستقيمة الوزن؛ لأنه لا يعقل أن يتفق هؤلاء جميعًا على استجادة نص مضطرب الوزن.

د- موافقة الشيخ أحمد شاكر لابن منظور في أن عبيدًا كسر بعض هذه القصيدة يخالفه ما سبقت الإشارة إليه، من أن السبب في هذا الذي ظُن اختلالًا - وما هو باختلال - هو طبيعة وزن مخلع البسيط من جهة، وكثرة الروايات المختلفة للنص من جهة أخرى.

ثم يلفت النظر في هذا السياق اختيار الشيخ أحمد شاكر رواية للبيت الذي جاء في نص عبيد:

أَفلِح بِما شِئتَ فَقَد يُبلَغُ بِالضـ ضَعفِ وَقَد يُخدَعُ الأَريبُ

بالفاء في "فقد" دون رواية أخرى له بـ"قد"[2]، رغم أن الأولى تخرج الشطر الأول إلى وزن الرجز، في حين أن الثانية تقيمه على مخلع البسيط.

3 - أعمدة النغم ومتغيرات النغم [*]:

عمود التفعيلة: هو التفعيلة التي هي جزء من أجزاء وزن البيت في امتدادها عبر النص كله، فإذا كانت أجزاء البيت في وزن الكامل مثلًا:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

(1) (2) (3) (4) (5) (6)

فإن الجزء (1) في كل أبيات النص هو عمود التفعيلة، وكذلك الجزء 2 في كل أبيات النص هو عمود التفعيلة ... إلخ؛ ومن ثم تكون أعمدة التفعيلات في وزن بحر الكامل ستة أعمدة، وفي وزن بحر الطويل ثمانية أعمدة ... وهكذا.

(1) ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ج1، ص 139، هامش 1.

(2) انظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، ص 269، هامش 2.

(*) استمددت هذا التحليل من فكرة "ثابت الوزن ومتغير الإيقاع"، من دراسة د. سعد مصلوح: "نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية".

فإذا كانت التفعيلة في النص كله ملتزمة صحة أو زحافًا فهي "عمود النغم"؛ لثبات نغمها عبر النص كله، وإذا كانت متراوحة بين الصحة والزحاف أو بين الزحافات المختلفة فهي متغيرة النغم.

وقد استمدت هذه الدراسة مصطلح "عمود النغم" من دراسة د. سعد مصلوح "نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية"؛ حيث يقول تحت عنوان "ثابت الوزن ومتغير الإيقاع"، راصدًا الفارق بينهما في البسيط التام والمجزوء، وأن المسافة بينهما في التام ليست بعيدة؛ لأن الزحافات الداخلة على العروض والضرب فيه تلتزم، بينما هي في المجزوء متنوعة .. يقول: "أما في المجزوء فإن "فاعلن" التي تتوسط الشطر تبقى عمودًا للنغم؛ بما هي تفعيلة صحيحة غير مزاحفة أبدًا، وهي مسبوقة وملحوقة بتفعيلتين تدخلهما – نظريًا على الأقل – ستة زحافات ..."[(1)(*)]. فـ"عمود النغم" عند د. مصلوح هو التفعيلة التي لم تدخلها زحافات عبر النص كله، ومتغير الإيقاع عنده هي التفعيلة التي داخلتها الزحافات عبر النص كله. فيكون الفارق أن "عمود النغم" في هذه الدراسة أساسه "ثبات النغم" صحيحة كانت التفعيلة أو مزاحفة، في حين أنه عند د. مصلوح التفعيلة الصحيحة فقط.

بالنظر إلى جدول أعمدة التفعيلات وأعمدة النغم تتبين الخصائص التالية لأوزان البحور التي صيغت نصوص الجمهرة موضع التحليل عليها:

أ- جاءت أعمدة النغم في البحور التالية:

- بحر الطويل: التفعيلات: 2-4-6-8، وهي جميعًا في تفعيلة "مفاعيلن"، الرابعة والثامنة منها العروض والضرب، وجاءت مقبوضتين، والثانية والسادسة جاءتا صحيحتين مع بعض الاستثناءات، كما هو مبين في الجدول.

- بحر البسيط التام: التفعيلات: 3-4-7-8 الرابعة والثامنة منها "فاعلن" جاءت

---

(1) د. سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص 250.

(*) واستخدم الأستاذ محمود شاكر مصطلح "عماد البحر" و"عماد الجزء"، واصفًا به الوتد؛ إذ هو لا يلحقه تغير أو نقص أو حذف إلا في بعض البحور، وفي جزء واحد من أجزاء البحر لا في جميع أجزائه (هو جزء العروض والضرب)، ولا يحذف إلا في موضعين يكون فيهما طرفًا، هما: الحذذ في الكامل (متفا)، والصلم في بحر السريع (مفعو). انظر: نمط صعب ونمط مخيف، ص 98.

مخبونة (فعلن ///5)، وتمثلان العروض والضرب. والثالثة والسابعة منها "مستفعلن" جاءتا صحيحتين عبر النصين جميعًا؛ مشوبة القطامي وملحمة ذي الرمة، بلا استثناء.

- بحر المنسرح: جاءت التفعيلات 2-3-5-6 أعمدة للنغم، الثالثة والسادسة جاءت مخبونة وهما تمثلان العروض والضرب، باستثناء عروض البيت 22 التي جاءت صحيحة. والتفعيلتان 2، 5 جاءتا مطويتين (مفعلات /5//5/) عدا التفعيلة الثانية في البيتين 14، 23 جاءتا صحيحتين.

- بحر الوافر: جاءت تفعيلتا العروض والضرب فقط، وهما الثالثة والسادسة، عمودين لنغم، مقطوفتين (مفاعل //5/5).

- بحر السريع: جاءت تفعيلتا العروض والضرب فقط، وهما الثالثة والسادسة، عمودين للنغم مطويتين مكشوفتين (مفعلا /5//5).

هذا بينما خلت بحور الكامل والخفيف والبسيط، المجزوء منه وهو المخلع، من أعمدة للنغم؛ إذ مخلع البسيط، الذي جاءت عليه مجمهرة عبيد بن الأبرص فقط، جاءت التفعيلة الخامسة "فاعلن" أكثر التفعيلات ثباتًا؛ إذ جاءت صحيحة في 38 بيتًا من 43 بيتًا هي جملة أبيات النص، ومخبونة (///5) في خمسة أبيات، تليها التفعيلة السادسة؛ إذ جاءت مخبونة مقطوعة (متفعل //5/5) 33 مرة، ومخبونة مرة، ومقطوعة 9 مرات. يضاف إلى ذلك أن هاتين التفعيلتين لا يعضدهما أي عمود نغم آخر في النص؛ لذلك لا يعدان عمودي نغم، بخلاف الاستثناءات التي وردت في البحور ذات أعمدة النغم؛ إذ هذه الاستثناءات دعمتها أعمدة نغم أخرى في غير هذه الأعمدة التي وردت فيها.

ومثل هذا يقال في نص مجمهرة بشر بن أبي خازم، من بحر الكامل؛ إذ جاءت التفعيلة الخامسة صحيحة سوى في أربعة أبيات من جملة 24 بيتًا؛ لكنها لا تدعمها تفعيلة أخرى تمثل عمودًا للنغم على عكس منتقاة المسيب بن علس، وهي من الكامل أيضًا؛ إذ مثلت تفعيلتا العروض والضرب عمودين للنغم في النص، جاءت الأولى حذاء (متَفا ///5)، عدا ثلاثة أبيات؛ الأول جاءت فيه حذاء مضمرة للتصريع، والآخران جاءت فيهما صحيحة، وجاء

الضرب ملتزمًا فيه الحذذ والإضمار (متْفا /5/5) عبر النص كله؛ لذا يمكن اعتبار التفعيلة الخامسة في النص، التي جاءت صحيحة عدا في أربعة أبيات، يمكن عدها عمودًا للنغم لتضافرها مع تفعيلتي العروض والضرب.

ب- البحور التي خلت من أعمدة النغم، الخفيف والكامل والبسيط المخلع، هي من البحور الفروع؛ فالخفيف جاء الوتد فيه وسطًا، والكامل والبسيط جاء الوتد فيهما طرفًا. ولم تتبين الدراسة علاقة أبعد من هذه بين وجود عمود النغم وغيابه من جهة وبين موقع البحر من دوائر الخليل أصلًا هو، أو فرعًا من جهة أخرى، فالبسيط ومخلعه الذي وردت عليه مجمهرة عبيد بن الأبرص فرع عن الطويل في دائرة المختلف، والكامل فرع عن الوافر في دائرة المؤتلف، والخفيف والسريع والمنسرح فروع عن المضارع (الذي تفعيلته "مفاعيلن فاع لاتن فاع لاتن"، ولم يرد على وزنه نص من النصوص موضع التحليل ولا من نصوص الجمهرة جميعا) في دائرة المجتلب. وربما كانت هذه الملاحظة الظاهرية في حاجة إلى استقراء لنصوص الشعر العربي القديم؛ لتحقيقها أو تزييفها، ولتفسير هذه العلاقة إذا تحققت.

ج- لا توجد علاقة بين وجود عمود النغم أو عدم وجوده، ونوع البحر مفردًا أو مركبًا؛ إذ جاء عمود النغم في بحور مفردة ومركبة، وخلت منه نصوص على بحور مفردة ومركبة.

د- جاءت أعمدة النغم في تفعيلات الحشو في البحور التي جاء فيها العروض والضرب أيضًا عمودين للنغم، باستثناء بحري الوافر والسريع؛ إذ عروضهما وضربهما فقط أعمدة للنغم، دون أي من تفعيلات الحشو[*].

هـ - اختلاف أعمدة النغم في أجزاء الحشو عن أعمدة النغم في العروض والضرب في نوع الزحاف أو العلة الملتزمة. ففي بحر الطويل مثلًا العروض والضرب

(*) هذه الملاحظات على أعمدة النغم في حاجة إلى تناول أعمق يفسر علاقتها بدلالات النص وبنفس الشاعر وبتركيب الألفاظ، وهو مرتقى تضيق عنه حدود هذه الدراسة، ويتسع له تناول النص منفردًا، كما فعل الأستاذ محمود شاكر في تحليله العميق لقصيدة ابن أخت تأبط شرا في: "نمط صعب ونمط مخيف".

مزاحفتان بالقبض، بينما التفعيلتان الثانية والسادسة في الحشو صحيحتان، والأربعة جميعًا تفعيلاتها "مفاعيلن"، والأربعة جميعًا أعمدة للنغم. وكذلك البسيط التام، وأصل التفعيلة في أجزاء أعمدة النغم الثاني والرابع والسادس والثامن "فاعلن". وهذا الاختلاف يحدث تنوعًا إضافيًّا للنغم الثابت في النص. هذا في البحور التي تتماثل فيها تفعيلات عمود النغم. أما البحور التي تختلف فيها تفعيلاته فهي أكثر تنوعًا - بطبيعة الحال - إذ يكون التنوع بين أصل تفعيلات الأعمدة، مثل بحر المنسرح الذي أعمدته العروض والضرب "مستفعلن" مطوية، وفي الحشو 3، 5 "مفعولات" مطوية، لكن التفعيلتين مختلفتان.

أما تفعيلات متغير النغم في نصوص الجمهرة، فقد كانت مصدرًا من مصادر ثراء الإيقاع في النص الشعري[*]؛ ذلك أن الزحافات والعلل غير الملتزمة، وكل عناصر الموسيقى الجزئية الأخرى، والتي تقع في محيط أعمدة النغم الملتزمة عبر النص كله، تحدث تجاوبًا في النغم الموسيقي للنص كله؛ بما هي سكتات أو فجوات زمانية مقدرة في نفس الشاعر، تحل محل المحذوف من أجزاء التفعيلة، من غير إخلال بحقيقة الوزن وأصول النسب الزمانية للتفعيلات في البيت[1]؛ ومن ثم فإن هذه الزحافات والعلل غير الملتزمة التي تشكل متغير النغم في النص هي أصل من الأصول المكونة لموسيقى النص الشعري، وليست اضطرارًا يلجئ الشاعرَ إليه عجزُه عن إتمام التفعيلات في وزن البيت. يقول الأستاذ محمود شاكر: "إن الزحاف ليس ضرورة كما يتوهم؛ بل أصلًا في تنوع النغم، يعطيه شيئًا جديدًا، ويكسبه معاني جمة لا تكاد تحصر"[2]. ويقول د. عبد الله الطيب - بعد تحليله لنموذجين من الزحاف لدريد وعنترة: "إن هذه الزحافات الخفية ... لم تنشأ عن عجز الشاعرين أن يوردا المقاطع التي تطابق ضربات ما أخذا فيه من وزن اعتمادًا على خفاء العجز عن أذن السامع، كلا، ولكنا نرى

(*) كان حق هذه الفكرة أن تتناول مع الموسيقى الجزئية في المبحث التالي، لكن تقدم ذكرها هنا لشدة تعلقها بعمود النغم.

(1) هذه هي حقيقة الزحاف كما بينها د. عبد الله الطيب من جهة وقعها على الأذن، لا من جهة التحديد العلمي، انظر تفصيل هذه الحقيقة: المرشد، ج 3، ص 50-53.

(2) محمود شاكر: نمط صعب، ص 278.

أن طبيعة الصياغة الشعرية عندهما هي التي اقتضتهما أن يفعلا ما فعلاه .. وكذلك يفعل كل شاعر؛ إذ لا تجد شاعرًا يجري ضربات وزنه مطابقة كل المطابقة لـضربات التفعـيلات النموذجيـة، وإنمـا يغـير وينـوع، فيطيل حينًا ويقصر حينًا"[1].

وقد ألمح التبريزي من قبل أيضًا إلى هذه الحقيقة، وإلى فنية الزحاف يقول: "والزحاف جائز كالأصـل، والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصـل"[2]. ويقـول د. الطيـب مُخَطِّئًـا العـروضي في اعتذاره عن الشاعر في ارتكابه الزحاف: "إذ غاب عنه أن الشاعر إنما أراد ليَسُرَّ الأذن لا مجرد ألا ينبـو وزنـه عنها"[3].

وحقيقة هذا السرور الذي أشار إليه د. الطيب، والطيبة أو الطِّيب التي ذكرها التبريزي أوسع – ربمـا – من "كسر رتابة النظام، وإتاحة المجال لأكثر من تشكل نغمي يغذي عنصر المفاجأة، ويخذل توقـع الأذن، وينفي عنها الاستسلام لرتابة النغم"[4]. كما ذكر د. سعد مصلوح أنهـا تكمـن في "تجـاوب" هـذه الفجـوات الزمانية المقدرة مع تنوعات النغم الأخـرى في الـنص، وفي "اتـساقها" مـع هـذه التنوعـات، كليـة كانـت أم جزئية. ويقدم د. عبد اللـه الطيب فهمًا أعمق لهذه الحقيقة، هو أن الشاعر "أراد أن يستغل مادة الـوزن لنغمية في البحر الذي هو بصدده أتم استغلال، ويستخرج خبيء أسرارها؛ ليعبر بـه عـن جانـب مهـم مـن معانيه؛ ذلك بأن معاني الشاعر لا تعتمل كلها في نفسه ليكون تعبيرها من طريق اللفظ المبين، ولكن جانبًـا كبيرًا منها يروم أن يكون تعبيره عن طريق النغم والرنين. والزحاف من أكبر ما يستعين بـه الـشاعر في هـذا الباب"[5]. هذه المعاني التي يعبر عنها بالنغم والرنين لا باللفظ المبين هي التي ذكرها الأستاذ محمود شـاكر في النص السابق، ثم ذكر بعدُ صعوبة التعبير عنها بالألفاظ [6].

- بقراءة الجدول السابق وتحليل متغيرات النغم يلاحظ ما يلي:

---

(1) د. عبد اللـه الطيب: المرشد، ج 3، ص 58-59.

(2) التبريزي: الكافي في العروض والقوافي، ص 19، نقلًا عن: د. أحمد كشك: الزحاف والعلة، ص 61.

(3) د. عبد اللـه الطيب: السابق، ص 59.

(4) د. سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ص 250.

(5) د. عبد اللـه الطيب: المرشد، ج3، ص 59.

(6) انظر: د. محمود شاكر: نمط صعب، ص 279.

أ- البحور المركبة الثمانية الأجزاء؛ الطويل والبسيط، جاءت أربعة من أجزائها متغيرات النغم، في مقابل الأربعة الأخرى أعمدة النغم. لكن البحرين اختلفا في مواقع هذه الأعمدة، وفي أصل التفعيلة بطبيعة الحال، ومن ثم في نوع الزحاف. ففي الطويل جاءت متغيرات النغم في الأجزاء 1-5، 3-7 في مقابل أعمدة النغم 2-6، 4-8، وهما العروض والضرب، وأصل تفعيلتها هو "فعولن"، متراوحة بين الصحة والخبن، وفي البسيط التام جاءت متغيرات النغم في الأجزاء: 1-5، 2-6، في مقابل أعمدة النغم 3-7، و4-8، وهما العروض والضرب، وأصل التفعيلة في الأوليين "مستفعلن"، وفي الأخريين "فاعلن"، متراوحتين جميعًا بين الصحة والخبن"(*).

ب- البحور المركبة السداسية الأجزاء: التي أوتادها أطراف؛ السريع والمنسرح ومعهما مخلع البسيط – وإن لم يكن بحرًا مستقلًّا – تتجانس متغيرات النغم في نوع الزحاف؛ إذ تتراوح جميعًا بين الصحة والخبن والطي؛ لكن مواقع هذه المتغيرات تختلف؛ ففي السريع 1-4-2-5 في مقابل عمودي النغم 3-6، وهما العروض والضرب. وفي المنسرح تأتي متغيرات النغم في نص مالك بن العجلان في: 1-4، بينما في نص عمرو بن امرئ القيس في التفعيلة الرابعة فقط. وفي مخلع البسيط تأتي متغيرات النغم في 1-4، 3-6، في مقابل عمود النغم 2-5.

أما التي أوتادها أوساط - وهو بحر الخفيف - فقد جاءت تفعيلاته الستة متغيرات نغم، متراوحة بين الصحة والخبن، وزاد التشعيث في الضرب.

ج- البحور المفردة السداسية: التي أوتادها أبداء - وهي في الجمهرة بحر الوافر - فقد جاءت متغيرات النغم في: 1-4، 2-5، وأصل التفعيلة "مفاعلتن"، متراوحة بين الصحة والعصب.

(*) تفسير العلاقة بين نوع الزحاف المتغير في متغير النغم والزحاف الملتزم في أعمدة النغم في النص، إذا كانت أصول تفعيلات الأعمدة مختلفة كالبسيط هنا – موضع جدير بالبحث؛ لبيان تجانس النسب الزمانية بين التفعيلات المتغيرة في الأولى والثابتة في الأخيرة.

والتي أوتادها أطراف: وهي في الجمهرة بحر الكامل، فقد جاءت أعمدتها الستة متغيرات نغم، أصل التفعيلة فيها "متفاعلن"، متراوحة بين الصحة والإضمار، عدا نص منتقاة المسيب، الذي جاءت فيه المتغيرات 1-2-4 فقط، متراوحة بين الصحة والإضمار أيضًا، وعدا مجمهرة بشر بن أبي خازم؛ حيث جاءت المتغيرات 1-4، 2، 6-3 متراوحة بين السلامة والإضمار.

د- خلو بعض النصوص موضع التحليل من أعمدة النغم، لكن لا يخلو نص من النصوص من متغيرات النغم، عمودين على الأقل؛ مما يؤكد حقيقة أن الزحاف أصل في تنوع النغم، مثلما أن الوزن الثابت أصل أيضًا.

ه- لم تعد الدراسة بعض الأعمدة متغيرات نغم؛ بل أعمدة نغم؛ لأن نسبة المتغير إلى الثابت فيها قليلة، مثل: التفعيلة الخامسة في مجمهرة عبيد بن الأبرص، وإن لم يكن هناك تحديد للعدد الذي يحسب قلة، فيعد العمود عمود نغم .. ومثل التفعيلة الأولى والثانية والخامسة في مذهبة عمرو بن امرئ القيس .. ومثل التفعيلة الثانية والخامسة في مذهبة مالك بن العجلان.

والجدول التالي يبين ثراء التشكيلات النغمية – كما يسميها د. سعد مصلوح – والتي تحدث ثراءً في النغم الشعري داخل إطار الثبات في أعمدة النغم:

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم							
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
الطويل	سمط طرفة	$\frac{42}{73}$		$\frac{53}{62}$		$\frac{45}{70}$		$\frac{47}{68}$	
	خداش	$\frac{8}{8}$		$\frac{11}{13}$		$\frac{12}{12}$		$\frac{14}{10}$	
	مرقش	$\frac{6}{11}$		$\frac{9}{8}$		$\frac{10}{7}$		$\frac{9}{8}$	
	عروة	$\frac{6}{13}$		$\frac{10}{9}$		$\frac{6}{13}$		$\frac{9}{10}$	
	دريد	$\frac{19}{16}$		$\frac{14}{21}$		$\frac{15}{20}$		$\frac{12}{23}$	

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم							
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
	قيس	16/19		17/18		15/20		7/28	
	متمم بن نويرة	18/27		18/27		14/31		18/27	
	مالك بن الريب	13/38		16/35		17/34		13/38	
	النابغة	37/39		39/37		27/49		31/45	
	الشماخ	22/30		27/25		16/36		10/42	
البسيط	القطامي	16/26	22/20			12/30	29/13		
	ذو الرمة	58/68	54/72			54/72	64/62		
	عبيد	مخبونة 16/20 مطوية 7/20	10/33	مخبونة مقطوعة 27/8 مقطوعة 4/8 مطوية 4/8	مخبونة 22/15 مطوية 6/15		مخبونة مقطوعة 33/صفر مقطوعة 10/صفر		
المنسرح	مالك	مخبونة			مخبونة				

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم							
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
		$\frac{2}{16}$ مطوية $\frac{7}{16}$			$\frac{3}{16}$ مطوية $\frac{6}{16}$				
	عمرو بن امرئ القيس				مخبونة $\frac{1}{9}$ مطوية $\frac{6}{9}$				
السريع	علقمة ذو جدن	مخبونة $\frac{8}{12}$ مطوية $\frac{6}{12}$	مطوية $\frac{9}{17}$		مخبونة $\frac{6}{14}$ مطوية $\frac{6}{14}$	مخبونة $\frac{1}{15}$ مطوية $\frac{10}{15}$			
الخفيف	الأعشى	$\frac{38}{62}$	$\frac{76}{24}$	مخبونة $\frac{73}{26}$ مشعثة $\frac{1}{26}$	$\frac{51}{49}$	$\frac{81}{19}$	مخبونة $\frac{18}{42}$ مشعثة $\frac{40}{42}$		
	الطرماح	$\frac{14}{17}$	$\frac{34}{7}$	$\frac{23}{18}$	$\frac{30}{11}$	$\frac{28}{13}$	مخبونة $\frac{4}{24}$ مشعثة		

البحر	النص	عدد التفعيلات المزاحفة إلى الصحيحة في متغيرات النغم							
		الأولى	الثانية	الثالثة	الرابعة	الخامسة	السادسة	السابعة	الثامنة
							13/24		
الوافر	أحيحة	14/7	9/12		11/10	6/15			
الكامل	لبيد	43/46	34/55	17/72	51/38	24/65	33/56		
	بشر	12/12	15/9	6/18	16/8		13/11		
	المسيب	6/9	6/9		8/7				
	أبو ذؤيب	21/46	29/38	23/44	39/28	27/40	35/32		

يخلص هذا المبحث إلى النتائج التالية:

- النص الشعري بناء موسيقي متنوع العناصر والأبنية، بعضها كلي ينتظم جوانبه جميعًا، وبعضها جزئي يتوزع على مسافات متفاوتة منه.
- تنوعت مصادر الموسيقى الكلية إلى عدة عناصر، هي: الوزن وطبيعة النغم - العروض والضرب - عمود النغم والزحافات أو متغيرات النغم.
- وزنا الطويل والبسيط أكثر الأوزان دورانًا في نصوص الجمهرة.
- تنوعت البحور من حيث موقع الأوتاد في البدء أو الوسط أو الطرف إلى بحور أصول وبحور فروع.
- تحليل العروض والضرب يثبت ثبات نغمة العروض والضرب عبر النص كله في بعض البحور، وعدم ثباتها في البعض الآخر. كما يثبت ارتباط نوع البحر من الأصول أو الفروع بالعروض والضرب، فكانت عروض البحور الأصول وضربها تمثل أعمدة نغم ثابت في النصوص، بينما تمثل في البحور الفروع تنوعات إيقاعية غالبًا.

– لا يوجد نسق معين في توزيع الأعاريض والأضرب التي يتعاور عليها السلامة والزحاف أو العلة على مدى النص؛ ومن ثم فليست هناك دلالة اتساق نغمي في هذه الأعاريض والأضرب، ومن ثم فهي مصدر لتنوعات النغم المتجاوبة الأصداء مع ثوابت النغم في النص.

– ظاهرة التدوير، الذي تنقسم به الكلمة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، تنعدم في معظم نصوص الجمهرة موضع التحليل، وتقل في بعضها، وتغلب في نصين فقط من جملة هذه النصوص، هما سمط الأعشى وملحمة الطرماح بن حكيم.

– تنوع العروض والضرب في مجمهرة عبيد بن الأبرص بين الصحة والخبن والقطع والطي والخبن مع القطع. هذا التغير في العروض والضرب ليس مرجعه إلى تنويع الزحافات؛ ومن ثم تنوع الإيقاع، كما هو الحال في النصوص التي لم يلتزم فيها بسلامة العروض والضرب أو زحافهما؛ لكن مرجعه إلى اختلاف روايات هذا النص اختلافًا شديدًا حتى إن النص قد وسم باضطراب الوزن من النقاد القدماء والمحدثين على السواء.

- عمود التفعيلة: هو التفعيلة التي هي جزء من أجزاء وزن البيت في امتدادها عبر النص كله. وعمود النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت ملتزمة صحة أو زحافًا؛ لثبات نغمها عبر النص كله. ومتغير النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت متراوحة بين الصحة والزحاف أو بين الزحافات المختلفة.

- جاءت أعمدة النغم في بحور: الطويل - البسيط التام – الوافر – المنسرح - السريع، وخلت منها بحور الكامل والخفيف والبسيط، المجزوء منه وهو المخلع، وهي من البحور الفروع.

- لا توجد علاقة بين وجود عمود النغم أو عدم وجوده، ونوع البحر مفردًا أو مركبًا؛ إذ جاء عمود النغم في بحور مفردة ومركبة، وخلت منه نصوص على بحور مفردة ومركبة.

- جاءت أعمدة النغم في تفعيلات الحشو في البحور التي جاء فيها العروض والضرب

أيضًا عمودين للنغم، باستثناء بحري الوافر والسريع؛ إذ عروضهما وضربهما فقط أعمدة للنغم، دون أي من تفعيلات الحشو.

- الزحافات والعلل غير الملتزمة، التي تشكل متغير النغم في النص، هي أصل من الأصول المكونة لموسيقى النص الشعري، وليست اضطرارًا يلجئ الشاعرَ إليه عجزُه عن إتمام التفعيلات في وزن البيت.

- لا يخلو نص من النصوص من متغيرات النغم، عمودين على الأقل، سواء أجاءت فيه أعمدة النغم أم خلا منها؛ مما يؤكد حقيقة أن الزحاف أصل في تنوع النغم، مثلما أن الوزن الثابت أصل أيضًا.

* * *

المبحث الثاني

البناء الموسيقي الكلي بالقافية

تمثل القافية – مع الوزن – العنصر الموسيقي الأبرز من بين عناصر الموسيقى في النص الشعري؛ لأنها تنتظم نهايات كل بيت من أبيات النص بنغم ثابت، مبعثه الحركات والسكنات وأصوات الحروف في الكلمات؛ لذا سيتناول هذا المبحث العناصر التالية:

1- تحديد القافية.

2- دور القافية في البناء الموسيقي الكلي.

3- خصائص بناء القافية.

1- تحديد القافية:

القافية هي ما يجب التزامه في آخر كل بيت من أبيات النص الشعري. وقد سمي "القافية" "لأنه يقفو ما سبق من الأبيات، أو لأنه يقفو آخر كل بيت"[1].

وقد أشار حازم القرطاجني إلى هذا المعنى العام لمفهوم القافية بقوله: "إن القوافي لا بد فيها من التزام شيء أو أشياء. وتلك الأشياء حروف وحركات وسكون"[2].

وقد اختلفت آراء العلماء في تحديد موقع القافية، أي جزء هي من البيت إلى سبعة. ففي قول أبي الطيب المتنبي:

واحَرَّ قَلباهُ مِمَّن قَلبُهُ شَبِمُ   وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ

على الرأي الأول: هي الشطر الثاني من البيت: "وَمَن بِجِسمي وَحالي عِندَهُ سَقَمُ".

على الرأي الثاني: هي الكلمتان الأخيرتان من البيت "عِندَهُ سَقَمُ".

على الرأي الثالث: هي الكلمة الأخيرة من البيت: "سَقَمُ".

(1) جمال الدين الإسنوي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، ص 340. وانظر د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 168.

(2) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 271.

على الرأي الرابع: هي الجزء الضربي – أي التفعيلة الأخيرة - من البيت "سَقَمُ" فَعِلُنْ ///5.

على الرأي الخامس: هي الساكنان الأخيران اللذان في آخر البيت، مع ما بينهما من المتحرك حرفًا كان أو أكثر، ومع الحركة التي قبل الساكن الأول: ـهُ سَقَمُ (لن فعلن) /5///5.

على الرأي السادس: هي الحرفان اللذان في آخر البيت: "قَمُ".

على الرأي السابع: هي حرف الروي: "مُ" [1].

يلاحظ على هذه التحديدات لموضع القافية من البيت أن الرأيين الخامس والسابع – وهما للخليل بن أحمد - هما أصح الآراء بالنظر إلى "الالتزام" الذي في معنى القافية. وقد ذكر بعض العلماء رجحان تحديد الخليل على غيره من التحديدات[2].

وتفسير ذلك - من خلال تحليل بناء القوافي في نصوص الجمهرة - أن تحديد الخليل للقافية لا يتخلف أبدًا من أول النص إلى آخره، حتى في النصوص التي لا يمثل الضرب فيها عمودًا للنغم، مثل سمط الأعشى ومجمهرة عبيد بن الأبرص مثلًا. وكذلك الأمر في الرأي السابع أنها حرف الروي. أما الرأي السادس فإنه لا يصح إلا في النصوص التي التزم فيها ما لا يلزم. وأما الرأي الرابع فلا يصح في النصوص التي لا يمثل فيها الضرب عمود النغم. والرأيان الثالث والثاني لا يصحان؛ لأن الكلمات تختلف في أوزانها الصرفية، كما سيتبين من المبحث التالي. والرأي الأول فيه توسع.

وربما كان عدول العلماء عن رأي الخليل في موضع القافية؛ لأن حروف الروي والحرفين الأخيرين والكلمة والكلمتين الأخيرتين، حتى التفعيلة الأخيرة في البيت، هي جميعًا أكثر

---

(1) انظر: جمال الدين عبد الرحيم الإسنوي: نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، ص 341-342. وقد رتبتها من الأكبر إلى الأصغر على غير ترتيب الشارح للتنسيق. وانظر: د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، 2003، ص 6-10. وانظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، ص 169-173.

(2) انظر: الإسنوي: نهاية الراغب، ص 341، وقد أشار إلى إنه اختيار ابن الحاجب أيضًا. وانظر: د. أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، ص 10، ود. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 171.

وضوحًا في السمع وأيسر تمييزًا مما حدده الخليل، والذي يكون جزءًا من تفعيلة الضرب، وهو الغالب.

بينما علة ترجيح من رجح من العلماء الرأي الخامس من هذه الآراء، وهو رأي الخليل ابن أحمد؛ "لأنه مبني على أساس صوتي؛ إذ تتداخل القافية مع مقاطع البيت كلها، سواء أكانت مقاطع القافية في بعض كلمة أم في كلمة أو كلمتين"[(1)].

وترى هذه الدراسة أن بعض الآراء الأخرى في تحديد القافية السابق عرضها يمكن أيضًا الانتفاع بها في التحليل؛ باعتبارها عناصر لغوية ملتزمة أو شبه ملتزمة في آخر الأبيات، وكذلك باعتبارها جزءًا من الوزن يشغل أواخر الأبيات، مثل الرأي المعتبر القافيةَ حرفَ الروي والمعتبر القافيةَ الكلمةَ الأخيرة من البيت؛ إذ يبنى على هذه الآراء ألوان أخرى من تحليل عنصر القافية – كما سيأتي – مثلما أن رأي الخليل يبنى عليه تحليل أنماط القوافي في النص.

وتشكل طبيعة النغم في القافية صبغًا موسيقيًّا آخر يضاف إلى صبغ الوزن، ويشكلان معًا إطارًا كليًّا يحيط بمكونات النص الشعري، وتكون العلاقة بين الصبغين النغميين في النص - نغم الوزن ونغم القافية - علاقة الكل بالجزء؛ لأن تفعيلات البيت المتكررة تكون آخر تفعيلة فيها – أو بتحديد الخليل آخر جزء نغمي فيها – هو القافية، وبتكرار هذه التفعيلات المتكررة عبر الأبيات المتلاحقة، ومعها جزؤها النغمي الأخير، تستبين جزئية القافية من الوزن، رغم سمة الكلية التي تسمهما معًا.

ويقدم د. عبد الله الطيب تمثيلًا لطبيعة اختلاف أنغام القوافي باختلاف حروف الروي في تلاحمها، واختلافها في نفس الوقت عن طبيعة نغم الوزن إذا اتحد البحر في هذه القوافي، يقول:

"خذ دقات الطبل، ودقات القدم على الأرض، والنقر على النحاس، والنقر على قرع مكفأ على وجه الماء، والصفير المتلاحق على هيئة دقات .. كل أولئك لهن طبائع صوتية متباينة، أو قل لهن كثافات صوتية متباينة. وإذا فرضنا الشبه الزمني الكامل في جميع هذه

(1) د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 172، وانظر أيضا: د. أحمد كشك: تاج الإيقاع الشعري، ص 11، والإسنوي: نهاية الراغب، ص 341.

الدقات، فإن الوزن المجرد المبني عليه التناسب الزمني فيهن جميعًا واحد، وليس فيه أدنى تفاوت. وهذا التناسب الزمني المجرد أشبه شيء بأعاريض الشعر الكامنة وراء إرزام الشاعر. والطبائع الصوتية المختلفة الناشئة من دق القدم ودق الطبل ونقر النحاس ونقر القرع وهلم جرا، أشبه شيء بالطبائع النغمية التي تضفيها القوافي على الأوزان"[1].

2- دور القافية في البناء الموسيقي الكلي:

تتعدد وظائف القافية الموحدة في النص الشعري، فمن جهة الإيقاع هي أكثر مواضع الأبيات ترنمًا وغناء وترجيعًا للصوت باعتبارها أواخرها [2]. ومن جهة المتلقي هي تشبع حاسة التوقع لديه حين توجه حاسة التلقي الصوتي عنده عند روي معين، فيستحضر الكلمات التي تنتهي بهذا الحرف أو المقطع، "ويصبح جزءًا من المتعة الفنية أن يرى كيف يسلكها الشاعر في بنية القصيدة"[3]. كما أن لها وظيفة أخرى من هذه الجهة من حيث معنى الكلمات الواقعة في القافية، أنها تكون "أشد تلبسًا بعناية النفس"[4]. ومن ثم فإن وظيفتها من هذه الجهة مزدوجة، فهي موسيقية دلالية.

أما من جهة النص، فإن القافية تشكل باعتبار موقعها أواخر الأبيات، وباعتبار العناصر الصوتية المتكررة في هذا الموقع، سواء أكانت صوتًا محضًا يمثل نسبة زمانية موحدة (الساكنان الأخيران وما بينهما من متحركات مع الحركة التي قبل الساكن الأول، على ما رأى الخليل)، أم كانت أصواتًا لفظية متكررة كحرف الروي أو الكلمة الأخيرة؛ تشكل عنصرًا بنائيًا في موسيقى النص الشعري، يتضافر مع عنصر الوزن في بناء النص بناء موسيقيًّا محكمًا.

يقدم د. عبد الله الطيب تمثيلًا لهذا الدور للقافية – مع الوزن – في تحقيق الوحدة والارتباط في النص كله بقوله: "هب الوزن بمنزلة دقات ما والقافية بمنزلة صوت يصبغ الدقات .. فإن اتحاد وزن العروض في البيت الذي تقع فيه مع جرسها يجعلهما معًا بمنزلة آلة بعينها تحدث صوتًا بعينه على نسق معلوم. ثم إذا تكررت الأبيات آخذًا بعضها برقاب بعض،

---

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج 3، ص 61-62.

(2) انظر: محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 174.

(3) د. حماسة: السابق، ص183.

(4) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 276.

وكل منها فيه ألوان من التنويع الموسيقي الناشئ من السكنات والزحافات والحركات والسكنات ... كان ذلك كله بمنزلة دُفَع من التأليف الموسيقي، يشرف عليهن صوت واحد متكرر، يكون لهن بمنزلة الإطار، ويربط بينهن برباط الوحدة والانسجام، ويصبغ أنغامهن المختلفات بلونه الواحد المنيف عليهن، فإذا أضفت إلى كل هذا ما تحدثه ألفاظ التعبير نفسها من تلوين للحركات والسكنات بأجراسها وإيقاعها وأصباغها البيانية، تبين مقدار الربط والانسجام والوحدة التي يحدثها اتحاد الوزن والقافية برنينه المنتظم لجميع ذلك"[1].

بناء على هذه التصورات النظرية لحدود القافية في النص الشعري، وطبيعة نغمها ودورها في بناء النص بناء موسيقيًّا كليًّا، يأتي تحليل القافية في نصوص الجمهرة لاستجلاء مدى اقتراب الواقع الموسيقي فيها من هذه التصورات النظرية.

والجدول التالي يبين قوافي النصوص الشعرية محل التحليل من الجمهرة، طبقًا لثلاثة تحديدات من التحديدات السبعة السالفة الذكر؛ أولها: تحديد الخليل، والثاني: القافية بحسبانها التفعيلة الأخيرة من البيت، والتحديد الثالث: هو القافية باعتبارها حرف الروي الأخير مع بيان حركة الروي:

جدول رقم (1)

البحر	النص	القافية بتحديد الخليل	لقبها	القافية التفعيلة الأخيرة	القافية حرف الروي	حركته
1- الطويل	1- سمط طرفة بن العبد	/5//5	المتدارك	//5//5	الدال	الكسرة
	2- مجمهرة خداش	/5/5	المتواتر	//5/5/5	الراء	الكسرة
	3- منتقاة	/5//5	المتدارك	//5//5	الحاء	الضمة

(1) د. عبد اللـه الطيب: المرشد، ج 3، ص 71، ويقدم تشبيهًا آخر لصوت الوزن والقافية المشرف على أنغام أوركسترا متعددة بالقرع المملوء حبًّا، أو النحاس الذي ينقر به، أو الدفوف التي تقرع على وتيرة واحدة من لدُن شروعها في العزف إلى نهايته. انظر: ص 71-72.

البحر	النص	القافية بتحديد الخليل	لقبها	القافية التفعيلة الأخيرة	القافية حرف الروي	حركته
	المرقش					
	4- منتقاة عروة	5//5/	المتدارك	5//5//	الراء	الكسرة
	5- منتقاة دريد	5//5/	المتدارك	5//5//	الدال	الكسرة
	6- مذهبة قيس	5//5/	المتدارك	5//5//	الباء	الكسرة
	7- مرثية متمم	5//5/	المتدارك	5//5//	العين	الفتحة
	8- مرثية مالك	5//5/	المتدارك	5//5//	الياء	الفتحة
	9- مشوبة النابغة	5//5/	المتدارك	5//5//	الراء	الفتحة
	10- مشوبة الشماخ	5//5/	المتدارك	5//5//	الزاى	الضمة
2- بحر البسيط	1- مشوبة القطامي	5///5/	المتراكب	5///	اللام	الضمة
	2- ذو الرمة	5///5/	المتراكب	5///	الباء	الضمة
	3- مجمهرة عبيد	5/5/	المتواتر	5/5//	الباء	الضمة
3- بحر الكامل	1- سمط لبيد	5//5/	المتدارك	5//5///	الميم	الضمة
	2- مجمهرة بشر	5//5/	المتدارك	5//5///	الميم	الكسرة
	3- منتقاة المسيب	5/5/	المتواتر	5/5/	اللام	الضمة

	4- مرثية أبي ذؤيب	5//5/		5//5///(*)	العين	الضمة
4- بحر الخفيف	1- سمط الأعشى	5/5/	المتواتر	5/5//5/	اللام	الكسرة
	2- ملحمة الطرماح	5/5/	المتواتر	5/5//5/	الضاد	الكسرة
5- بحر المنسرح	1- مذهبة مالك	5///5/	المتراكب	5///5/	الفاء	الضمة
	2- مذهبة عمرو	5///5/	المتراكب	5///5/	الفاء	الضمة
6- الوافر	1- مذهبة أحيحة بن الجلاح	5/5/	المتواتر	5/5//	اللام	الضمة
7- السرع	1- مرثية علقمة بن ذي جدن	ه//ه/	المتدارك	ه//ه/	العين	السكون

بقراءة هذا الجدول تتبين الملاحظات التالية:

1- التفعيلة الأخيرة التي هي القافية عند بعض العروضيين، هي الضرب في وزن النص الشعري، صحيحًا كان أم مزاحفًا أم معلولًا، مثل مذهبة مالك بن العجلان مثلًا؛ فهي /5///5 مستعلن من وزن بحر المنسرح، وهي تمثل الضرب، وتفعيلته في النص مطوية.

2- علاقة القافية الخليلية بالقافية / التفعيلة الأخيرة أن الأولى جزء من الثانية دائمًا،

(*) جاءت التفعيلة / القافية هنا صحيحة رغم تعاور الصحة والزحاف عليها في النص؛ إذ لا تكون قافيتان في النص الواحد؛ بل هما تنوع نغمي بالزحاف. ولهذا ما عد العروضيون تحديد الخليل للقافية هو الأصح، كما سبقت الإشارة.

باستثناء قافية منتقاة المسيب بن علس، التي تساوت فيها القافية على رأي الخليل، والقافية باعتبارها التفعيلة الأخيرة؛ ومن ثم فإن اعتبار القافية التفعيلة الأخيرة لا يعد خطأ؛ بل هو على التوسع في الحدود الموسيقية للقافية.

3- مجيء الضرب صحيحًا في نص خداش بن زهير، وهو من الطويل (//5/5/5 مفاعيلن) جعل اعتبار القافية - طبقًا لتحديد الخليل – من نوع المتواتر /5/5، على الرغم من مجيئها في كل النصوص التي على وزن بحر الطويل من المتدارك؛ إذ تنتهى جميعًا بالضرب مطويًّا؛ مما يعني أن حدوث أي تغيير في تفعيلة الضرب قد يؤدي إلى تغيير نوع القافية.

4- القافية في وزن بحر البسيط في نصي القطامي وذي الرمة على رأي الخليل، جاءت مركبة من تفعيلة الضرب ///5 فَعِلن وآخر حركة وساكن في الجزء الذي قبلها /5/5//5 مستفعلن، وقد تفردت هذه الصورة من صور بحر البسيط في هذا؛ إذ كل البحور الأخرى في الجدول جاءت القافية الخليلية جزءًا من التفعيلة الأخيرة، باستثناء منتقاة المسيب بن علس الحذاء المضمرة /5/5 من تفعيلة الكامل ///5//5، التي جاءت مساوية للقافية الخليلية، وليست جزءًا منها.

3- خصائص بناء القافية:

الخاصية الأولى: من جهة كم ما التزم في القافية من حروف وحركات:

وتحليل هذا الكم مبني على تحديد الخليل للقافية أنها الساكنان الأخيران وما بينهما من متحركات مع حركة الحرف الذي قبل الساكن الأول.

وقيمة تفصيل هذا الكم الملتزم من الحروف والحركات بيان البناء الموسيقي الكلي للنص بحروف وحركات القافية على التفصيل، لا بالمستوى الصوتي المجرد فقط كما أسس الخليل. ولأنه – من ناحية أخرى – يبين الفروق بين النصوص في طبيعة نغمها الموسيقي الكلي؛ إذ كلما زاد عدد الملتزم من الحروف والحركات في القافية كان ذلك أثرى للنغم الكلي في النص، وأكثر إحكامًا لبنائه الموسيقي.

بالنظر إلى ما التزم من حروف وحركات القافية - طبقًا لتحديد الخليل لها - يمكن

تقسيم نصوص الجمهرة موضع التحليل إلى أربعة أنواع، مرتبة من الأكثر إلى الأقل في الكم الملتزم من هذه الحروف والحركات:

النوع الأول: ما جاء فيه ألف التأسيس والوصل:

وقد جاءت في ثلاثة نصوص هي: مذهبة قيس بن الخطيم - مرثية مالك بن الريب التميمي – مشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني، وما يلتزم في هذا النوع ثلاثة حروف وثلاث حركات، هي:

الرَّسُّ: وهو حركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس، وهو أول حد القافية عند الخليل دون الحرف الذي يحمل هذه الحركة. وتكون دائمًا الفتحة؛ لتناسب ألف التأسيس بعدها. ويلاحظ أن الخليل أو العلماء بعده لم يسموا هذا الحرف؛ لأنه لا يدخل في حد القافية، واكتفوا بتسمية حركته لأنها أول القافية. ولا بد أن يكون الأول حركة؛ لذا ما ضم الخليل إلى الساكنين الأخيرين حركة الحرف الذي قبلهما.

ألف التأسيس: وهي ألف يكون بينها وبين حرف الروي حرف واحد. وتكون من نفس الكلمة التي فيها حرف الروي، وليست في كلمة قبل كلمة القافية[1]. لكن ما جاء في مرثية مالك بن الريب مخالف لهذا القيد؛ إذ جاءت ألف التأسيس في خمسة مواضع من النص في كلمة، وجاءت كلمة القافية بعدها حرف جر وضمير المتكلم (14: ما بيا- 17: بدا ليا – 19: ما بيا – 21: توسعا ليا – 35: كما هيا).

الإشباع: وهو حركة الدخيل، وهو الحرف الذي بين الروي وبين ألف التأسيس. وقد التزم الإشباع بالكسرة في نصي مالك بن الريب والشماخ، أما قيس بن الخطيم فقد التزمت الكسرة سوى في بيتين، جاءت حركة الإشباع فيهما الضمة (8: تقارُب – 20: التضارُب).

الروي: وهو الحرف الأخير في كلمة القافية، والذي به تسمى القصيدة، ويلتزم في النص كله. وقد جاء الباء في نص قيس بن الخطيم، والياء في نص مالك بن الريب، والزاي في نص الشماخ.

المَجْرى: وهو حركة حرف الروي، وتلتزم في النص كله. وجاءت الفتحة عند مالك،

(1) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 204.

والضمة عند الشماخ، والكسرة عند قيس بن الخطيم.

الوصل: وهو الحركة الطويلة الناتجة عن إشباع حرف الروي في القوافي المطلقة، وحرف الهاء الـذي لا يصلح أن يكون رويًّا، والألف والواو والياء التي لا تصلح أن تكون رويًّا[1]، وهي جميعًا تلتـزم إذا جـاءت في آخر البيت الأول، وقد جاء الوصل في النصوص الثلاثة جميعًا حركة طويلة ناتجة عن إشباع المجرى.

ويلاحظ على هذا النوع من البناء الكلي للقافية – وعـلى النـوع التـالي أيـضًا – دقـة تحديـد الخليـل للقافية؛ لأنه يجعل الالتزام لحركة الحرف الذي قبل ألف التأسيس دون الحرف نفسه؛ لئلا يلزم مـا لا يلـزم في كل النصوص، ثم جعل الالتزام لحركة الدخيل، وهي الإشـباع، لا للحـرف نفـسه لـذات الـسبب. وكـذلك الأمر في الحذو من النوع التالي. وهذا مقتضى تجريد حدود القافية إلى حركات وسكنات فقط؛ لأنهـا تكـون بذلك وعاءً نغميًّا موسيقيًّا لهذا المحتوى من الصوامت والـصوائت والحركـات، أمـا الـروي فقـد نـصوا عـلى ضرورة التزام حرفه وحركته معًا، برغم أنه أيضًا جاء في تحديد الخليل صوتًا مجردًا.

النوع الثاني: ما جاء فيه الردف والوصل:

وهو أقل عدد ما يلتزم فيه من حروف وحركات من النوع السابق، وقد جاءا في خمسة نصوص:

سمط لبيد – سمط الأعشى – مجمهرة عبيد – مذهبة أحيحة – ملحمة الطرماح بن حكيم.

ويلتزم في هذا النوع من الأبنية الموسيقية الكلية حرفان وثلاث حركات، هي:

الردف: وهو المـد أو اللـين الـذي يـسبق حـرف الـروي بـلا فاصـل [2]، وقـد جـاء الـردف في النصوص الخمسة حروف مد، الألف المفتوح ما قبلها في سمطي لبيد والأعشى وملحمة الطرمـاح، والـواو المـضموم مـا قبلهـا واليـاء المكـسور مـا قبلهـا في مجمهـرة عبيـد ومذهبـة أحيحـة.

(1) انظر: د. حماسة: السابق، ص 196. والهاء والألف والواو والياء لا تصلح أن تكـون رويًّـا إذا جـاءت ضـمائر ملحقـة بكلمـة القافيـة. انظر: د. شعبان صلاح: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، ص 261-262.

(2) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 200.

وقد تراوح المدان على الردف في قوافي النصين، وهذا مقبول في موسيقى الشعر العربي [1].

الحَذو: وهو حركة الحرف الذي قبل الردف، ومنها تبدأ حدود القافية في هذا النوع من البناء الموسيقي الكلي للقوافي. وقد تراوحت بين الفتحة في الأرداف التي حرف مدها الألف، والضمة والكسرة في الأرداف التي حرف مدها الواو أو الياء.

الروي: وقد جاءت حروفه: الميم عند لبيد – اللام عند الأعشى وأحيحة – الباء عند عبيد – الضاد عند الطرماح.

المجرى: وقد جاء: الضمة مع قافية لبيد وعبيد وأحيحة، والكسرة مع قافية الأعشى والطرماح.

الوصل: وقد جاء حرف مد؛ ناتجًا عن إشباع الضمة عند عبيد وأحيحة، وعن إشباع الكسرة عند الأعشى والطرماح، وتفرد سمط لبيد بن ربيعة بوجود هاء الوصل؛ حيث اقتضى وجودها زيادة حركتين عن الملتزم في هذا النوع؛ بل وفاق بهما كل نصوص الجمهرة موضع التحليل؛ إذ فيه النفاذ وهو حركة هاء الوصل، وكانت الفتحة والخروج وهو حرف المد الألف الذي نشأ عن إشباع فتحة الوصل، وبذلك يكون عدد الحركات والحروف الملتزمة في هذه القافية سبعة؛ ومن ثم فهي الأثرى نغمًا موسيقيًّا، والأحكم بناء من بين النصوص موضع التحليل.

النوع الثالث: ما جاء فيه الوصل:

وهو الغالب في نصوص الجمهرة موضع التحليل؛ إذ جاء على هذا النوع من البناء الموسيقي الكلي بالقافية أربعة عشر نصًّا، لم يلتزم فيها سوى بثلاثة عناصر فقط حرف وحركتين:

الروي: وهو: الباء عند ذي الرمة – الدال عند طرفة ودريد – الحاء عند المرقش – الراء

---

(1) انظر: د. حماسة: السابق، ص 201. وأشار العلوي في "الطراز" إلى أن الردف "ليس من لزوم ما لا يلزم؛ بل هو لازم بكل حال". وإن كان يجوز معاقبة الواو والياء معاقبة الألف، لكنه لم يشر إلى أن ألف التأسيس أيضًا مما يجيء التزامه في كل حال، وأنها ليست من لزوم ما لا يلزم.
انظر: يحيى بن حمزة العلوي: الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، ج 2، ص 398.

عند خداش وعروة والنابغة – العين عند أبي ذؤيب ومتمم – الفاء عند مالك بن العجلان وعمرو بن امرئ القيس – اللام عند المسيب والقطامي – الميم عند بشر بن أبي خازم.

المجرى: وهو: الفتحة عند متمم والنابغة الجعدي – الضمة عند المسيب والمرقش ومالك وعمرو وأبي ذؤيب والقطامي وذي الرمة – والكسرة عند طرفة وبشر وخداش وعروة ودريد.

الوصل: وقد جاء حركة طويلة ألفًا ناتجة عن إشباع الفتحة في القوافي المفتوحة، وواو ناتجة عن إشباع الضمة في القوافي المضمومة، وياء ناتجة عن إشباع الكسرة في القوافي المكسورة.

ويلفت النظر في هذا النوع من الأبنية أن الساكن الأول من القافية - ويكون حرفًا صامتًا عليه سكون، ويقابل الردف أو التأسيس في النوعين السابقين - يختلف عن الردف والسكون في طبيعة النغم الذي يحدثه هذا الساكن، رغم تساويهما في المدة الزمنية؛ إذ كلاهما سكتة تسبقها حركة وتلحقها حركة. فكلمة "يسري" إحدى قوافي مجمهرة خداش بن زهير، يختلف نغمها عن "بال"، إحدى قوافي سمط الأعشى. ومرد هذا الاختلاف إلى طبيعة المد في كلمة "بال"، والتي تمنح الكلمة لينًا ونداوة في النطق، أكثر مما يمنحه إياها السكون، رغم تساويهما زمنيًا.

وفارق آخر بين هذا النوع من البناء الموسيقي وسابقيه، أن نوع حركة الحرف الذي يسبق الحرف الساكن الأول (مثل فتحة التاء في: تنتقل)، ونوع حركة الحرف الذي بين الساكن الأول وبين الروي (مثل: فتحة الراء في: أضرعا)، كلاهما ليس معتبرًا في الالتزام؛ إذ المعتبر فيهما الحركة مطلقًا، لا نوعها، فتحة أو ضمة أو كسرة. ولهذا لم يلتزم في هذا النوع من البناء الكلي للقافية نوع الحركة في هذين الموضعين. على خلاف الحذو قبل الردف، والرس قبل التأسيس – وهما المقابلان لهذين الحرفين في تحديد الخليل – فهما ملتزمان لطبيعة حرف المد بعدهما. ولعل هذا هو سبب الليونة والنداوة التي تصبغ موسيقى البناء السابق؛ إذ تجتمع فيه نوع الحركة مع المد بعدها، وهو من جنسها، وله بعدُ تعلقٌ بالبنية الصرفية لكلمات القافية.

يستثنى من هذا الوصف للبناء الموسيقي الكلي في القافية: منتقاة المسيب بن علس؛ إذ

التزم فيها الفتح على الحرف الذي قبل الساكن الأول (الوَصْلُ)، ومرثية متمم بـن نـويرة، التـي التـزم فيهـا حركة الفتحة على الحرف الذي سبق الساكن الأول (أَضْرعا)، ومجمهرة بشر بن أبي خازم، ومنتقاة عروة بن الورد؛ إذ تراوحت فيهما الحركة التي قبل الساكن الأول بين الفتحة والكسرة.

النوع الرابع: ما جاء عاريًا عن الردف والتأسيس والوصل:

وهو في القافية المقيدة بالسكون، ولم يلتزم فيها سوى بحرف الروي، وقد جاء هذا البناء في نص واحد فقط، هو مرثية علقمة بن ذي جدن الحميري، وجاء الروي حرف العين. وقد تـراوح التوجيـه فيـه – وهـو حركة الذي يسبق الروي الساكن – بين الفتحة والكسرة دون الضمة، وإن كان بعـض العروضـيين قـد جـوز مجيء الضمة مع الفتحة دون الكسرة في التوجيه، وجوز بعض آخر مجـيء الـضمة فيـه مـع الكـسرة دون الفتحة، ومنهم من رأى أن اختلاف الحركات الثلاثة عليه معيب مطلقًا [1].

الخاصية الثانية: من جهة كلمة القافية:

وكلمة القافية هي الكلمة الأخيرة في البيت، والتي تحمل حرف الروي، وتشغل التفعيلة الأخـيرة مـن البيت جزئيًا أو كليًا أو تزيد عليها، وتشغل القافية الخليلية جزئيًا أو تزيد عليها. والأربعة جميعًا تحديدات للقافية كما سبق.

وإذا كانت آراء العروضيين مختلفة في تحديد موضع القافية، فإن التحديدات الأربعة معتبرة معًا مـن زاوية هذا المبحث من الدراسة، وهو البناء الموسيقي الكلي في النص الشعري عـن طريـق القافيـة؛ إذ هـي تمثل في مـستوييها الـصوتي المجـرد (التفعيلـة الأخـيرة – القافيـة الخليليـة) والـصوتي المـشغول بـالحرف أو بالكلمة (حرف الروي – الكلمة الأخيرة) في تلاحمهما معًا عمود النغم الثابت عنـد مـستقر الأبيـات الممتـد من أول النص إلى آخره.

ويشبه هذان المستويان - في تلاحمهما - المقدمة الموسـيقية لنـشيد تـوزع كلماتـه عـلى نفـس أنغـام المقدمة الموسيقية، فتكون المقدمة هي المستوى الـصوتي المجـرد، وأداء المـؤدين لكلماتـه المـستوى الـصوتي المشغول بالكلمات.

(1) انظر: د. الإسنوي: نهاية الراغب، ص 361-362.

وتتبين العلاقة بين التحديدات الأربعة في تلاحمها معًا لبناء موسيقى النص في المثال الآتي:

في أول سمط لبيد بن ربيعة:

كلمة القافية	رجامُها (//5//5)
التفعيلة الأخيرة	///5//5 (فرجامها)
تحديد الخليل	/5//5 (جامها)
حرف الروي	مُها (//5)

فكلمة القافية شغلت الصوت المجرد للتفعيلة الأخيرة إلا حركة، وشغلت النسبة الزمانية لقافية الخليل وزادت عليها حركة، وشملت حرف الروي الميم مع هاء الوصل وألف الخروج.

ومن ثم سيكون تحليل الدراسة لخصائص كلمة القافية، وظيفتها النحوية وبنيتها الصرفية، سواء أكانت أزيد من أم أقل من التفعيلة الأخيرة أو القافية الخليلية. أما حين تتساوى مع إحداهما، فإن هذا التساوي يضيف إيقاعًا مزيدًا على عمود النغم الثابت في أواخر الأبيات، كما سيتضح من السمات التالية:

أ- يتفرع عن نوع حركة حرف الروي تحليل علاقة كلمة القافية بالبناء النحوي للبيت، أي وظيفتها الإعرابية.

وباستقصاء الوظائف النحوية التي شغلتها كلمات القافية في نصوص الجمهرة موضع التحليل - تبعًا للعلامات الأربعة؛ الضمة، الكسرة، الفتحة، السكون - تبين أنها تشغل الوظائف التالية:

جدول (2)

الضمة	الكسرة	الفتحة	السكون
النعت – الخبر – الفاعل المؤخر – المبتدأ – نائب الفاعل – صلة الموصول – المعطوف – المضارع المرفوع (في محل خبر – صلة موصول- معطوف – جواب لشرط غير حازم – مفعول به أول وثان – حال – نعت – مسند لواو الجماعة – ابتدائي) اسم كان – خبر إن وكأن – نعت سببي – بدل – مضارع ملحق به واو الجماعة منصوب – ماض لحقت به واو الجماعة.	نعت – مضاف إليه – اسم مجرور – مضارع مجزوم – معطوف – مضارع معتل الآخر بالياء – مضاف إلى ياء المتكلم (وهو: مفعول به – خبر لا وإن – نائب فاعل) فعل أمر مسند لياء المخاطبة – أمر مبني على السكون.	فعل ماض مبني على الفتح- (معطوف على صلة الموصول – جواب لشرط غير جازم – معطوف على نعت – خبر معطوف على فعل ماض ابتدائي) – حال – نعت – معطوف – مضارع منصوب ومعطوف على منصوب – خبر كان – خبر ليس – منصوب على نزع الخافض – مفعول به أول وثان – ظرف زمان – مستثنى – مفعول به – خبر ليس وأخواتها – اسم لا النافية للجنس – مضاف إلى ياء المتكلم (وهو: مضاف إليه – فاعل – نعت سببي – مفعول به – اسم مجرور) – فعل معتل الآخر لحقت به ياء المتكلم مفعولًا به.	فعل ماض – فعل مضارع مجزوم – فاعل – مفعول به – مضارع مبني للمجهول – نعت ومرفوع ومجرور – مضاف إليه – اسم مجرور.

رغم التنوعات التي يتيحها النظام النحوي للكلمات في وظائفها الإعرابية فإنه يلاحظ على هذه الوظائف النحوية في نصوص الجمهرة موضع التحليل تأثرها جميعًا بحركة القافية، لتطرد في النص؛ ومن ثم ينتظم بناؤها الموسيقي:

- غلبة ظاهرة التقديم للمتعلقات على المرفوع، في النصوص التي كلمة قافيتها مرفوعة،

مثل سمط لبيد بن ربيعة وملحمة ذي الرمة، وهما من المطولات من نصوص الجمهرة، وفي مشوبة القطامي، وهي من المتوسطات طولًا، في حين خلت منه نصوص أخرى مرفوعة كلمة القافية، مثل منتقاة المرقش، وقلت في نصوص أخرى، مثل مرثية أبي ذؤيب الهذلي، وغيابها من نص مجرور كلمة القافية، مثل مذهبة قيس بن الخطيم؛ إذ كلماته جميعًا فضلة.

- شيوع وظيفة إعرابية معينة في نص من النصوص تبعًا لحركة القافية، مثل النعت المرفوع في مرثية أبي ذؤيب الهذلي والمضاف إليه المجرور في ملحمة الطرماح بن حكيم ومذهبة قيس بن الخطيم، والمضارع المرفوع في منتقاة المرقش.

- تأثير حركة الروي المكسور في الفعل المجزوم أو المبني على السكون، بتحريك آخره بالكسر لتطرد حركة الروي، وهذا من خصوصيات لغة الشعر [1]مثل البيت 11 في منتقاة دريد بن الصمة:

11- فَهَل أَنا إِلا مِن غَزِيَّةَ إِن غَوَت   غَوَيتُ وَإِن تَرشُد غَزيَّةُ أَرشُدِ[2]

والبيت 16 في مذهبة قيس بن الخطيم:

16- فلمّا هبَطنَا السَّهلَ قالَ أميرُنا   حَرامٌ علينا الخمرُ ما لم نضاربِ[3]

والبيت 7 في منتقاة عروة بن الورد:

7- فَجُوعٍ بهَا للصَّالحينَ مَزِلّةٍ   مَخُوفٍ ردَاهَا أنْ يُصيبكَ فاحذَرِ[4]

- تأثير حركة ياء المتكلم المطلقة بالألف والتي لحقت بوظائف نحوية مختلفة؛ لكنها صبغتها جميعًا بصبغتها الموسيقية المفتوحة، وما يتبعها من ألف الإطلاق في مرثية مالك بن الريب التميمي. وكذلك كان تأثير القافية المقيدة بالسكون في مرثية علقمة ذو جدن الحميري؛ حيث تنوعت الوظائف النحوية – كما هو مبين – لكنها جميعًا مصبوغة بالنغم الساكن.

(1) انظر: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 178-179.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 590.

(3) الهاشمي: السابق، ج 2، ص 649.

(4) الهاشمي: السابق، ج 1، ص570.

وعلى الجملة، فإن ثبات نغم القافية؛ رويها وحركته وصوت كلمتها في إطار المدى الزمني الثابت للتفعيلة الأخيرة أو للساكنين الأخيرين، وما بينهما من متحركات مع المتحرك قبلهما .. ثبات هذا النغم يحمل داخله وفي إطاره تنوعات كثيرة، بعضها دلالى مصدره تنوع الوظائف النحوية لكلمات القافية، وبعضها نغمي مصدره اختلاف البنى الصرفية لكلمات القافية، وبعضه الآخر مصدره استقلال بعض هذه الكلمات استقلالًا تامًّا بالنسبة الزمانية للقافية .. تفعيلة تامة أو آخر ساكنين، وما بينهما من متحركات مع المتحرك قبلهما، وبعضه مصدره دخول بعض كلمات القافية في علاقات موسيقية جزئية (بديعية)، مع بعض ألفاظ الحشو أو ألفاظ الأبيات التالية لها، كما سيأتي في المبحث التالي. وهكذا يطرد أصل من أصول الإبداع الفني للشعر العربي، وهو ثراء التنوع داخل إطار الوحدة.

الخاصية الثالثة: من جهة حرف الروي:

- جاءت حروف الروي في نصوص الجمهرة موضع التحليل من القوافي الذُّلل، باستثناء روي الزاي في مشوبة الشماخ، وروي الضاد في ملحمة الطرماح بن حكيم؛ فهما من القوافي النفر [1]. وقد جاءت أربعة نصوص على روي اللام – وكذلك له الغلبة في باقي نصوص الجمهرة في غير النماذج المحللة – وثلاثة على روي الباء، ومثلها على الراء، ومثلها على روي العين، ثم نصان لكل من حرف الدال والفاء والميم، وواحد لكل من حرف الحاء والزاي والضاد والياء. وكانت كذلك نسب مجيئها في باقي نصوص الجمهرة. وقد جاءت هذه القوافي جميعًا مطلقة باستثناء مرثية علقمة ذي جدن الحميري التي جاءت مقيدة، جاءت عشر منها مطلقة بالضمة، وثمان بالكسرة وثلاث بالفتحة.

(1) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 1، ص 75. وقد ذكر أن القوافي النفر هي: الصاد والزاي والضاد والطاء والهاء الأصلية والواو. ولم يجئ من هذه القوافي في نصوص الجمهرة الأخرى غير النماذج المحللة سوى قافية الطاء فقط، في منتقاة المتنخل الهذلي. ومن ثم تكون القوافي النفر في نصوص الجمهرة جميعًا ثلاثة فقط. وقد ذكر أبو العلاء المعري الجيم والزاي مثلًا للنفر التي هي أقل استعمالًا، ولم يستكملها، وذكر أن حروف الصاد والضاد والطاء والخاء والغين والثاء مما لم ينظم عليه القدماء أمثال امرئ القيس والنابغة، ولا المحدثون أمثال أبي عبادة البحتري. انظر: اللزوميات، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، ج 1، ص22-23، ص 30.

هذا الإطلاق – وهو من خصوصيات لغة الشعر؛ إذ الوقف على آخر الكلمات يلزمه السكون – له أثره في الغناء والترنم والمد، وله أثره في استلفات الأسماع، وتنبيه الأذهان إلى كلمة القافية؛ ومن ثم كان مطلب البلاغيين "أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج" [1]؛ لما يمنحه الإطلاق بالحركات من قيمة صوتية واحدة عبر النص كله، تحكم بناء النص موسيقيًا عند مستقر الأبيات جميعًا.

- **ملاحظات عامة على البناء الموسيقي الكلي بالقوافي في نصوص الجمهرة موضع التحليل:**

1- تأثر البنية الصرفية لكلمات القافية بنوع القافية وبحروفها، من صور هذا التأثر سمط لبيد بن ربيعة، الذي جاءت قافيته فيها الردف وهاء الوصل، فخلا السمط تمامًا من الأفعال؛ إذ يقتضي هذا النوع من القافية أن يأتي الفعل مضارعًا أجوف معتل الوسط بالألف في المضارع، ومنتهيًا بحرف الميم (مثل: يعتامها)، وهي قيود تضيق على الشاعر مجال الاختيار إذا قورن بالمتاح من الأفعال الخارجة عن هذه القيود، ونفس هذه الملاحظة تنطبق على سمط الأعشى، الذي خلا من الأفعال، سوى في البيت 48 (لا يبالي)؛ لوجود الردف الذي يقتضي الإتيان في كلمة القافية بالفعل مضارعًا معتل الآخر بالياء – لأن القافية مكسورة – مزيدًا بالألف بعد حرفه الأول ووسطه حرف لام (مثل يعالي). وهذه قيود تضيق على الشاعر مجال الاختيار.

2- تأثر البنية الصرفية لكلمة القافية بالتفعيلة الأخيرة من البيت؛ مثل منتقاة المسيب بن علس التي جاءت تفعيلتها الأخيرة من الكامل (مُتْفا). فجاءت كل كلمات القافية أسماء على وزن " فَعْل" نكرة ومعرفة بالألف واللام، مثل: سحل – الوصل – جعل ... إلخ. باستثناء البيت 14 الذي جاءت كلمة قافيته فعلًا مضارعًا "يعلو"، وكانت هذه البنية الصرفية موافقة لنمط القافية المتواتر /5/5. كما استقلت الكلمات النكرة جميعًا بالتفعيلة الأخيرة من البيت، بينما كانت الألف واللام في الكلمات المعرفة جزءًا من الوتد المجموع من التفعيلة السابقة عليها ///5//5.

---

(1) انظر هذه القيم جميعًا فى: د. حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي، ص 176.

ومثل ذلك في مجمهرة عبيد بن الأبرص؛ إذ جاءت الصفات - وهي النوع الصرفي الغالب بين الأنواع الصرفية - على وزن "فعيل" (مثل: جديب) في الأبيات التي جاءت على مخلع البسيط وضربه //5/5 مُتَفْعِل، وجاءت الصفات على وزن "مفعول" (مثل: مسلوب) في الأبيات التي خرجت إلى إحدى صور مجزوء البسيط وضربه /5/5/5 مستفعل.

وجاءت كل الأسماء والمصادر على وزن فُعول وفَعيل، نكرة أو معرفة؛ لتملأ النسبة الزمانية لهاتين التفعيلتين الأخيرتين. وهذا – من جهة أخرى – مقتضى تماثل حروف وحركات القافية، وشيوع بنية صرفية معينة في النص الشعري، بغض النظر عن نوعها الصرفي؛ (إذ يمكن أن تكون فُعول مصدرًا، مثل هبوب، واسم ذات مثل لهوب)، وهو أمر ملاحظ في كثير من نصوص الجمهرة، مثل غلبة الفعل المضارع المرفوع، وصيغة أفعل التفضيل، على كلمات قافية منتقاة المرقش.

3- يتفرع على هذا اختلاف الطبائع النغمية للقوافي في النصوص، حتى التي صيغت على بحر واحد؛ فبحر الطويل مثلًا: إذا كان ضربه مخبونًا في عدد من القصائد فإن الوزن الصرفي الذي يملأ هذه النسبة الزمانية يختلف من نص إلى آخر. فهو في منتقاة عروة بن الورد مثلًا "مُفْتعِل - مشتري" و"أفْعِل - أجدر"، بينما في سمط طرفة "اليد – من دد"، بينما في مجمهرة خداش بن زهير؛ حيث الضرب صحيح ونمط التفعيلة المتواتر، اختلف الوزن الصرفي، والطابع النغمي للكلمات عنهما، ونصوصهم جميعًا على وزن بحر واحد وضرب واحد.

* * *

المبحث الثالث

البناء الموسيقي الجزئي

تمثل الأبنية الموسيقية الجزئية مصادر لتنوع الإيقاع في النص الشعري، في مقابل ثوابت النغم التي تمثلها الأبنية الموسيقية الكلية. وهما معًا يشكلان البناء الموسيقي للنص الشعري.

وسوف يتناول هذا المبحث هذه الأبنية الموسيقية الجزئية من خلال القضايا التالية:

1- عناصر الموسيقى الجزئية في الرؤية النقدية والبلاغية.

2- تنسيق مصطلحات الموسيقى الجزئية.

3- دور العناصر الموسيقية الجزئية في بناء موسيقى النص الشعري في الجمهرة.

أ- موسيقى التراكيب.

ب- موسيقى المفردات.

ج- موسيقى الحروف.

1- عناصر الموسيقى الجزئية في الرؤية النقدية والبلاغية:

سبقت الإشارة إلى أن موسيقى البناء الكلي في النص الشعري هي قوالب موسيقية محضة، تبنيها الحركات والسكنات والحروف المفردة (حرف القافية) في شكل أصوات موسيقية مجردة. أما موسيقى البناء الجزئي فتدخل فيها ألفاظ اللغة مفردات وتراكيب بجانبيها اللفظي والدلالي، من حيث جرس الألفاظ وألوان المخارج وموازنات العبارات(*).

(*) يقدم د. محمد العمري تقسيمًا ثلاثيًّا لموسيقى الشعر، لا ثنائيًّا كهذا التقسيم، بتشجير يضم ثلاثة عناصر، يتشكل منها "المقوم الصوتي الإيقاعي في الشعر"، كما يسميه، هي: الوزن – التوازن – الأداء، يحدد الوزن المجرد بأنه: "فضاء المكونات الصوتية المجسدة المكونة للتوازن"، ويحدد الثانية - وهي التوازن أو الموازنات بأنها: "تتألف من عناصر موسيقية مشخصة، فهو عبارة عن تردد الصوامت (التجنيس) والصوائت (الترصيع) اتصالاً وانفصالاً في مستويات من التمام والنقص"، أي عناصر الموسيقى الجزئية كما هنا، وإن كان جعل القافية في أصلها – لا فيما تدخل فيه من علاقات بديعية مع مكونات البيت أو الأبيات كما هنا – جزءًا من هذا القسم.

انظر: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2001، ص 9.

وقد تناول النقاد والبلاغيون العرب هذه العناصر الموسيقية الجزئية في مبحث البديع من علم البلاغة، وخصوا بها البديع اللفظي، وإن كان لها امتداد ما في البديع المعنوي أيضًا في "التقسيم".

وقد اتسم تناول النقاد والبلاغيين هذه العناصر الموسيقية الجزئية بالدقة والإحاطة والشمول لكل جوانبها ومستوياتها، أما جوانبها فقد تناولوا هذه العناصر من حيث تماثل الحروف في الكلمات، ومن حيث مواقع الكلمات في البيت، ومن حيث تماثل البنية الصرفية للمفردات. وأما مستوياتها فقد رصدوا الموسيقى الصادرة عن خصائص الحروف، ثم المفردات في أنفسها، وفي علاقاتها بالمفردات الأخرى، ثم الموسيقى المنبعثة من التراكيب في توازيها مع التراكيب الأخرى، فعلى سبيل المثال، يقدم ابن رشيق في كتابه "العمدة"، وفخر الدين الرازي في كتابه "نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز"، ثم السيوطي في شرحه "عقود الجمان"، نماذج لهذا الحصر الشامل لعناصر الموسيقى الجزئية:

فابن رشيق يتناول: التجنيس – الترديد – التقفية والتصريع – التجميع – التصدير – التكرار – التقسيم [1].

والرازي يتناول موسيقى الكلام من حيث ما يتعلق بآحاد الحروف من جهة مخارجها، ومن جهة الحذف، ولزوم ما لا يلزم – ما يتعلق بتركيب الحروف من جهة تلاؤمها – ما يتعلق بالكلمة المفردة من جهة عدد حروفها واعتدال حركاتها – ما يتعلق بالكلمتين من جهة أنفس المفردات المتجانسة، ومن جهة مواضعها [2]. وواضح ما في هذا التناول من تنسيق لعناصر الموسيقى، يبدأ من الحرف وينتهي بعلاقات الكلمتين.

أما السيوطي فإن تناوله لهذه العناصر أكثر دقة وإحاطة وشمولًا، خاصة في تقسيمه لأنواع الجناس التام، وما وقع فيه الاختلاف، من الحيثيات المختلفة في كلٍّ، فجاءت عدة الأنواع وما تفرع منها أربعين لونًا من ألوان الجناس[3].

---

(1) انظر: ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج 1، ص 173-177، 321-333، ج2، ص 3-5، 20-31.

(2) انظر: الرازي، فخر الدين محمد بن عمر (ت 606هـ): نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: د. أحمد حجازي السقا، المكتب الثقافي للنشر والتوزيع – القاهرة، الطبعة الأولى 1989م، ص 78-100.

(3) انظر: جلال الدين عبد الرحمن السيوطي (ت 911هـ): شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة الحلبي، 1358هـ = 1939م، ص 143-148.

وقد نتج عن هذا التناول الدقيق والمحيط والشامل لهذه العناصر وفرة وافرة من المصطلحات، وتداخل بين حدودها أحيانًا (*).

وكان من سعي النقاد والبلاغيين في التناول الشامل والدقيق لهذه لعناصر أن اهتموا ببيان الفروق بين العناصر المتشابهة منها؛ تحريرًا لمفهوم كل مصطلح، وبيانًا لتنوع الإيقاع الصادر عن كل نوع منها. على سبيل المثال، يفرق ابن رشيق بين التصدير والترديد، وهما قريبان كما يقول، بأن التصدير مخصوص بالقوافي، أما الترديد فيقع في أضعاف البيت [1].

ويفرق القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني بين التجنيس المستوفى في مثل: يحيا - يحيى، والتكرر بقوله عن المستوفى: "حروف كل واحد منهما مستوفاة في الآخر، وإنما عُدَّ في هذا الباب لاختلاف المعنيين؛ لأن أحدهما فعل والآخر اسم، ولو اتفق المعنيان لم يعد تجنيسًا، وإنما لفظة مكررة" [2]، فضابط التصدير - وهو ما يسمى رد العجز على الصدر - مجيء إحدى المفردتين في موضع كلمة القافية بينما تكون الكلمتان في الترديد أثناء البيت مع اختلاف معناهما، وضابط التجنيس اختلاف معنى الكلمتين، أيًّا كان نوع التجنيس، بينما ضابط التكرار اتفاق المعنى في الكلمتين.

ويفرق ابن أبي الإصبع المصري بين الترديد والتكرار من اعتبار آخر هو المعنى في كلٍّ؛ فاللفظة المكررة في التكرار لا تفيد معنى زائدًا؛ "بل الأولى هي تبيين للثانية وبالعكس، واللفظة التي تتردد تفيد معنى غير معنى الأولى منهما، واشتقاقهما مشعر بذلك" [3].

(*) ذكر ابن الأثير هذه الحقيقة في حديثه عن التجنيس؛ إذ كثرت فيه التصانيف، وتعددت الأبواب، واختلف العلماء فيها، وأدخلوا بعض تلك الأبواب في بعض. انظر: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. قدمه وعلق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، (د.ت)، القسم الأول، ص 262-267.

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 3.

(2) الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم - بيروت 1966م، ص 41.

(3) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 254-255.

ويلاحظ على كتاب ابن أبي الإصبع عنايته الشديدة ببيان الفروق بين المصطلحات، بينما يلاحظ على السيوطي استقصاؤه الشديد لكل ما يقع تحت المصطلح من أنواع. ولعل التتبع التاريخي لرحلة كل مصطلح من هذه

وهكذا مارست العقلية الفارقة عند علمائنا التمييز بين كل المصطلحات، أن تتداخل مفاهيمها، بوضع ضابط لكل مصطلح من مصطلحات الموسيقى الجزئية في مبحث البديع اللفظي، وعلى الرغم من هذا التمييز، فإن النقاد قد اختلفوا في تحديد مفاهيم بعض هذه المصطلحات. فقد ذكر ابن أبي الإصبع أن "المشاكلة" هي في المعاني، وأن يأتي الشاعر بمعنى مشاكل لمعنى في شعر آخر له أو في شعر غيره، لكنه مختلف عنه في الصورة، بينما المشاكلة عند التبريزي – كما ذكر – هي تشاكل اللفظتين في الخط واللفظ، ومفهومهما مختلف، مثل قول الشاعر:

حدق الآمال آجال والهوى للمرء قتال [(1)]

واختلفوا أيضًا في إطلاق المصطلح على النوع الواحد من أنواع الجناس؛ فابن رشيق يجعل مثل قول الشاعر:

عارضاه بما جنى عارضاه أو دعاني أمت بما أودعاني

من الجناس المنفصل [(2)]، بينما يعده السيوطي من جناس التركيب؛ لأن أحد لفظيه مركب [(3)].

وتجدر الإشارة إلى أن المعنى هو الغاية من وراء استعمال كل هذه العناصر الموسيقية اللفظية. وعلى الرغم من عناية النقاد والبلاغيين بتحديد حدودها ومفاهيمها، هذا الأصل البلاغي كثيرًا ما أشار العلماء إليه في سياق بيانهم هذه العناصر الموسيقية.

يقول عبد القاهر الجرجاني، وقد كرر الإشارة إلى هذا الأصل في بحثه التجنيس والسجع: "وعلى الجملة، فإنك لا تجد سجعًا حسنًا حتى يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلًا ولا تجد عنه حولًا، ومن ههنا كان أحلى تجنيس وأعلاه، وأحقه بالحسن، وأولاه ما وقع من غير قصد من المتكلم إلى اجتلابه وتأهب

المصطلحات في كتب النقاد والبلاغيين يؤكد أن حدود كل مصطلح كانت تتجه في مسارها التاريخي إلى مزيد من التحديد والتحرير من اختلاطها بمصطلحات أخرى.

(1) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 393-394.

(2) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص 328.

(3) انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 144.

لطلبه، أو ما هو – لحسن ملاءمته وإن كان مطلوبًا – بهذه المنزلة وفي هذه الصورة"[1].

وقال السكاكي - في ختام حديثه عن علم البديع، وما يرجع منه إلى اللفظ: "وأصل الحسن في ذلك كله أن تكون الألفاظ توابع للمعاني، لا أن تكون المعاني لها توابع؛ أعني أن لا تكون متكلفة"[2].

ومقتضى هذا الأصل البلاغي تحليل المعنى وراء كل صور التماثل والتشابه والتوازن الصوتي التي تجلت في صور البديع اللفظي، والتي تمثل العناصر الموسيقية الجزئية في النص الشعري.

وهذا التحليل أقرب منالًا من تحليلات المعنى وراء عناصر الموسيقى الكلية؛ الوزن والقافية، باعتبار العناصر الجزئية عناصر لغوية في الأساس؛ ومن ثم يكون المعنى اللغوي حاضرًا ابتداء بالضرورة، ثم يبنى عليه تحليل المعنى، والذي وراء هذا العنصر الموسيقي، أي دلالة التجنيس أو التكرار أو التقسيم ... إلخ.

وتناول النقاد والبلاغيين جميعًا لعناصر الموسيقى الجزئية أو مبحث البديع اللفظي، يؤكد هذه الحقيقة؛ فعلى سبيل المثال: حين يتناول ابن رشيق باب التكرار يقسمه إلى قسمين؛ قسم يقع فيه التكرار في الألفاظ دون المعاني - وهو الغالب، وقسم يقع التكرار فيه في المعاني دون الألفاظ - وهو أقل، ثم يحلل نماذج مما كان فيه التكرار في الألفاظ، علمًا وكلمة وجملة وبيتًا، ذاكرًا المعنى وراء هذا التكرار في الألفاظ، مثل التفجع والتذكير والتعظيم والتشوق ... إلخ[3].

---

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 11.

(2) السكاكي: مفتاح العلوم، ص 236.

(3) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 74-76.

أما التكرار المعنوي فيمثل له ابن رشيق ببيتي امرئ القيس:

فَيا لَكَ مِن لَيـلٍ كَأَنَّ نُجومَهُ بِكُلِّ مُغارِ الفَتلِ شُدَّت بِيَذبُلِ

كَأَنَّ الثُرَيّا عُلِّقَت في مَصامِها بِأَمراسِ كَتّانٍ إِلى صُمِّ جَندَلِ

يقول: (ومعناهما واحد؛ لأن النجوم تشتمل على الثريا، كما أن يذبل يشتمل على صم الجندل، وقوله: "شدت بكل مغار الفتل" مثل قوله "علقت بأمراس كتان"). انظر: ص 78.

فالمكرر من هذه الألفاظ له معنى بالضرورة، هو معناه المعجمي أو التركيبي، ثم يأتي المعنى الذي وراء تكرار هذه الألفاظ، وهو القيمة الفنية من التكرار.

والتقسيم في أصله خاص بالمعنى، ثم يصطبغ بصبغ موسيقي، وقد وضعه قدامة بن جعفر تحت "المعاني الشعرية" [1].

ويعرف أسامة بن منقذ التقسيم بأنه: "أن يقسم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص عنه ولا تزيد عليه"[2].

2- تنسيق مصطلحات الموسيقى الجزئية:

إذا كان الأصل المشترك بين كل عناصر الموسيقى الجزئية هو التماثل والتشابه والتوازن بين عنصرين أو أكثر من هذه العناصر، فإن الاختلافات بينها - والتي تجعل لكل منها إيقاعًا مختلفًا في النص - يرجع إلى أحد الاعتبارات التالية:

أ- عدد الحروف المتفقة.

ب- الاتفاق في الحرف الأخير خاصة.

ج- موضع العناصر في البيت[*].

د- اتفاق المعنى واختلافه.

هـ - الإفراد والتركيب.

و- الوزن الصرفي.

ز- البناء النحوي.

ويمكن اختزال هذه العناصر السبعة في أربعة عناصر، هي: اللفظ – المعنى - الوزن الصرفي – الموضع من البيت. وقد يجتمع اعتباران أو أكثر من هذه الاعتبارات في العنصرين الموسيقيين أو العناصر الموسيقية. يقول د. محمد العمري: "إن المقومات في البلاغة العربية

(1) انظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 139.

(2) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61.

(*) النظرة البنائية لموسيقى النص الشعري تقتضي ملاحظة العناصر الموسيقية في الأبيات المتتابعة لا في البيت الواحد، كما سيتبين في التحليل.

تعود - مهما تنوعت - إلى أصل واحد، وهو الموازنة بين طرفين يتناظران كليًّا أو جزئيًّا في عناصر تكوينهما الصوتي"[1].

فالكلية هنا تعني أكثر من عنصر من هذه العناصر، تمثل معًا التماثل الكلي بين العنصرين، هذه الاعتبارات تولد عددًا هائلًا من العناصر الموسيقية ذات التنوعات الإيقاعية المختلفة؛ مما يقتضي حصرها في أنساق موسيقية تجمع شتاتها وتميز إيقاعاتها. وهذا التنسيق ضرورة بحثية لإدراك الفروق بين هذه التنوعات الموسيقية من ناحية، واستجلاء خصائصها وفاعليتها من ناحية أخرى. كما أنه مطلب تذوقي يصقل خبرة المتلقي بألوان الموسيقى في النص الشعري، من هذه الأنساق على سبيل المثال: المصطلحات الرئيسة والفرعية، كما في نموذجي التجنيس والتصريع التاليين – الإفراد والتركيب كما سيأتي في النسق المختار في هذه الدراسة – العنصر الموسيقي وثمرته وأثره، مثل التلاؤم الذي هو ثمرة ائتلاف حروف الكلمة الواحدة في ترتيبها وتباعد مخارجها، وتماثل الوزن الصرفي [2]، ومثل التناسب أو المناسبة الذي هو ثمرة "الكلام الذي يجمعه أصل واحد في اللغة" [3]، وهي ألوان التجانس وثمرة الإتيان بكلمات مقترنات في البناء الصرفي مع القافية وبدونها [4].

وعلى الرغم من عناية النقاد والبلاغيين بتحرير المصطلح البديعي، وتدقيق الفروق بين متشابهاته، فإن تصنيف هذه المصطلحات اتخذ اتجاهًا واحدًا غالبًا، هو نسق المصطلحات الرئيسة والفرعية، دون وضع المصطلحات الرئيسة أو الفرعية في أنساق.

فعلى سبيل المثال، حين يصنف العلوي في "الطراز" التجنيس إلى نوعين؛ كامل مستوف وناقص، يرد أنواع الناقص إلى عشرة وجوه من الاختلافات، هي:

---

(1) د. محمد العمري: الموازنات الصوتية، ص 21.

(2) انظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص 222-224.

وأول من تحدث عنه الجاحظ في البيان والتبيين (ج1، ص 69 طبعة 5 الخانجي).

ويسمى الاقتران، وقد جعله الرماني قسمًا من الأقسام العشرة للبلاغة.

انظر: د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، ص 65-67.

(3) الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ص 99-100.

(4) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 367-368.

بالحركات فقط (المختلف) - في الحروف مع الاشتراك في الاشتقاق (المطلق) - في التراكيب لفظًا أو خطًّا (المركب) - في زيادة حرف آخر الكلمة أو أولها مع الاتفاق في الوزن والحروف والحركات (المذيل) - في المعنى مع الاتفاق في كل العناصر الأخرى، وكون أحدهما تتمة للآخر (المزدوج) - في اللفظ دون الخط (المصحف) - في حرف واحد في أول الكلمة أو وسطها أو آخرها (المضارع) - في ترتيب الحروف في الكلمة وترتيب الكلمتين في التركيب (المعكوس) - في طرفي الصيغة (المشوش: لبيق البراعة مليح البلاغة) - في ذكر أحدهما والإشارة إلى الآخر (الإشارة) [1].

وحين يورد ابن الأثير مصطلح "التصريع" فإنه يقسمه إلى سبع درجات من العلاقة بين المصراعين، أي شطري البيت مع الكلمة الأخيرة في كل؛ استقلالًا واحتياجًا:

فأعلاها درجة: التصريع الذي يستقل فيه كل مصراع في البيت بنفسه في فهم معناه، ويسمى التصريع الكامل.

والثانية: كالأول في عدم الاحتياج؛ لكنه مرتبط به (بمكملات الجملة).

والثالثة: أن يكون الشاعر مخيرًا في وضع كل مصراع موضع صاحبه، ويسمى "التصريع الموجه".

الرابعة: "التصريع الناقص"، ويكون المصراع الأول فيه غير مستقل بنفسه، ولا يفهم معناه إلا بالثاني (جاء أول المصراع الثاني خبرًا للمبتدأ في المصراع الأول).

والخامسة: "التصريع المكرر"، ويكون بتكرار لفظة واحدة وسطا وقافية.

والسادسة: "التصريع المعلق"، ويكون كلمة المصراع الأول معلقة على أول كلمة في المصراع الثاني (بالمكملات أيضًا).

(1) انظر: العلوي: الطراز، ج 3، ص 359 – 372. ويلاحظ أن مصطلح التجنيس هو أكثر المصطلحات البديعية تفريعًا على الإطلاق.

السابعة: "التصريع المشطور"، وهو أن تكون كلمة المصراع الأول مخالفة لكلمة المصراع الأخير في الحرف الأخير (مثل: ذنوب – جحود) [1].

وهكذا في معظم عناصر البديع اللفظي التي تندرج تحتها أنواع؛ مما وسم التناول البلاغي لهذه العناصر الموسيقية بالتجزيء، حتى "صارت أقسام المقوم الصوتي الواحد وفروعه، مثل الترصيع، تقدم باعتبارها مقومات قائمة الذات، فتعقد لها أبواب مستقلة، وانقطع ذلك الخيط الرابط بين عناصر المكون الصوتي الإيقاعي"[2].

سوف تعتمد هذه الدراسة أحد مداخل التصنيف الأكثر مناسبة لمنظور التحليل البنائي، وهو تصنيف العناصر البديعية اللفظية باعتبار الإفراد والتركيب، لكن تحليل العناصر الموسيقية الجزئية في النصوص موضع التحليل سيبدأ بالمركب ثم بالمفر؛ اتساقًا مع اتجاه الدراسة العام، وهو البدء بالكلي ثم الجزئي؛ ومن ثم سيتناول التحليل ثلاثة مستويات للموسيقى الجزئية:

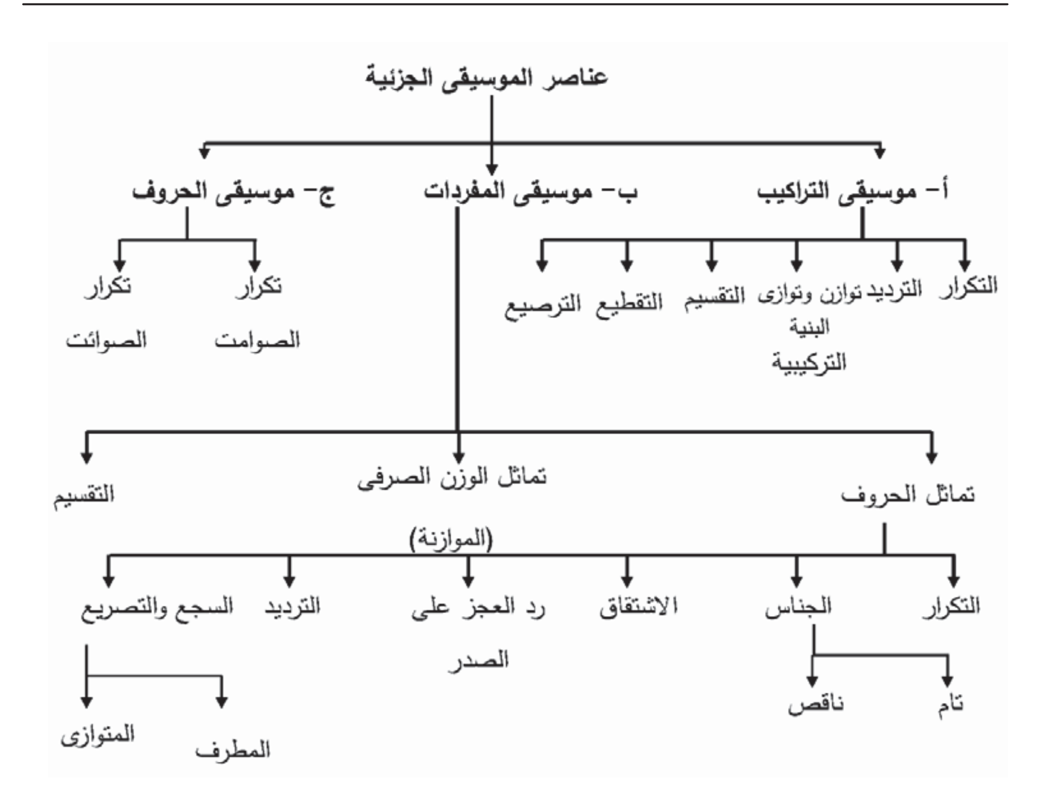
- موسيقى التراكيب – موسيقى المفردات – موسيقى الحروف.

أما نسق الإفراد والتركيب فتشجيره موضح بالشكل 4-1، والذي سيرد تفصيله في التحليل التالي:

---

(1) انظر أمثلة هذه الدرجات: ابن الأثير: القسم الأول، ص 258-262.

(2) محمد العمري: الموازنات الصوتية، ص 32، وقد استثنى د. محمد العمري من هذه النزعة التجزيئية ثلاثة من البلاغيين، هم: ابن رشيق القيرواني فيما قدمه من مصطلحي المقابلة والتقسيم، وابن سنان الخفاجي فيما قدمه من مصطلحي المناسبة والتناسب، ثم ما قدمه السجلماسي في "المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع"، الذي جمع كل المحسنات البديعية في أجناس عليا عشرة، تتفرع عنها أجناس متوسطة. انظر: السابق، ص 22-35. هذه الأجناس هي: الإيجاز – التخييل – الإشارة – المبالغة – الرصف – المظاهرة – التوضيح – الاتساع – الانثناء - التكرير. وقد وضعها محقق الكتاب في تشجير في آخر التحقيق، سماه "شجرة التركيب البنيوي لمصطلحات المنزع ومفاهيمه". انظر: السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (من نقاد ق 8هـ): المنزَع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق د. علال الغازي، مكتبة المعارف – الرباط، الطبعة الأولى 1401هـ = 1980م. انظر آخر مقدمة التحقيق، وأشير إلى أن مثل هذا الجهد التنسيقي يمكن الانتفاع به في بناء منظومات تحليلية في نقد الشعر.



3- دور العناصر الموسيقية الجزئية في بناء موسيقى النص الشعري:

أ- موسيقى التراكيب:

تتجلى موسيقى التراكيب في نصوص الجمهرة موضع التحليل في ثلاثة أنواع رئيسة، تندرج في كثافة الإيقاع من الأدنى إلى الأعلى على الترتيب التالي: التكرار – الترديد – التوازي – التقسيم.

- **التكرار** (*):

هو " إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها، في موضع آخر أو مواضع متعددة من

(*) يقدم د. إبراهيم الخولي تفريقًا بين "التكرير" و"التَّكرار" و"التِّكرار"، بأن الأول هو عمل المنشئ والمتكلم في الكلام، والثاني أثر هذا العمل، الذي به يصبح الكلام مكررًا، أما الثالث فهو الكلام الذي حدث فيه التكرار. انظر: د. إبراهيم محمد عبد الله الخولي: التكرار بلاغة، دار الأدب الإسلامي – القاهرة، الطبعة الثانية، 1425هـ = 2004م، ص3.

نص أدبي واحد"[1]. ومنه تكرار التراكيب التامة والناقصة. وذكر البلاغيون التكرار للفظ والمعنى أو للمعنى دون اللفظ[2] . وما يخص الموسيقى الجزئية منه هو الأول؛ لأن الألفاظ مبعث الجرس الموسيقي. أما تكرار المعنى دون اللفظ فهو طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية، أو الهامشية في النص كما سبق؛ لبيانها أو تفصيلها أو توكيدها، مع ملاحظة أن محض المعنى نفسه لا يتكرر لوجود اختلاف بين الجملتين في التركيب أو المفردات، كما سبق.

وقد ميز ابن الأثير بين ضربين من تكرار اللفظ والمعنى؛ الأول: يكون فيه المعنى الذي يدل عليه اللفظ في العبارتين واحدًا، لكن الغرض مختلف. ومثل له بقوله تعالى:(وَإِذْ يَعِدُكُمُ اللـهُ إِحْدَى الطَّائِفَتَيْنِ أَنَّهَا لَكُمْ وَتَوَدُّونَ أَنَّ غَيْرَ ذَاتِ الشَّوْكَةِ تَكُونُ لَكُمْ وَيُرِيدُ اللـهُ أَن يُحِقَّ الحَقَّ بِكَلِمَاتِهِ وَيَقْطَعَ دَابِرَ الْكَافِرِينَ {7/8} لِيُحِقَّ الْحَقَّ وَيُبْطِلَ الْبَاطِلَ وَلَوْ كَرِهَ الْمُجْرِمُونَ) [الأنفال: 7– 8]؛ فقد تكرر قوله "يحق الحق" و "ليحق الحق"، لكن الغرض من الأولى تمييز الإرادتين؛ إرادته سبحانه إحقاق الحق، وإرادة المؤمنين أن تكون غير ذات الشوكة لهم. أما غرض التعبير المكرر "ليحق الحق" بيان الحكمة مما فعل من اختيار ذات الشوكة على غيرها[3].

والثاني يكون فيه المعنى واحدًا والغرض أيضًا واحدًا، هو تقرير المعنى للعناية به، مثل قوله تعالى: (أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى {34/75} ثُمَّ أَوْلَى لَكَ فَأَوْلَى)[القيامة: 34–35][4].

ويلفت النظر في الأمثلة التي أوردها ابن الأثير للتكرار في اللفظ والمعنى أن بعض هذه النماذج لا يتكرر فيها اللفظ - أي التركيب - بنصه؛ بل يكون هناك اختلاف في التركيب بين العبارتين، وإن كان معناهما واحدًا، وكان هذا فيما كان الغرض من العبارتين مختلفًا، أما

---

(1) د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب - تأصيل وتقييم، ص 171.

(2) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 121-127، وتكرار المعاني، ص 127-128، وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 4 وما بعده، والتكرار في المعنى دون اللفظ، ص 25 وما بعده.

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 5.

(4) انظر: السابق، ص 9-10.

الأمثلة التي أوردها لاتفاق الغرض من معنى العبارتين فكانت العبارتان فيها متماثلتين [1].

من الأول ما استشهد به من قوله تعالى: (إِنَّمَا الْمُؤْمِنُونَ الَّذِينَ آمَنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَإِذَا كَانُوا مَعَهُ عَلَى أَمْرٍ جَامِعٍ لَمْ يَذْهَبُوا حَتَّى يَسْتَأْذِنُوهُ إِنَّ الَّذِينَ يَسْتَأْذِنُونَكَ أُوْلَئِكَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ)[النور: 62]، والعبارتان مختلفتان في الغرض؛ إذ الثانية فيها تخصيص بالإيمان للذين يستأذنون النبي ﷺ، لكن العبارتين مختلفتان في التركيب أصلًا[2].

وهذا الاختلاف في صياغة العبارتين هو الذي جعل د. إبراهيم الخولي يسقط كل تقسيمات ابن الأثير لأنواع التكرار، ويمحضه لما تكرر فيه اللفظ والمعنى دون "أن يحدث في إعادته أدنى اختلاف، سواء كان بتبديل كلمة بأخرى، أو كان بتقديم وتأخير في النظم"[3]، ثم اشترط له وحدة السياق، أي أن تكون العبارة المكررة "في سياق واحد؛ لغرض يستدعي إعادتها، وفي مقام يقتضي هذه الإعادة"[4].

من نماذج التكرار قول خداش بن زهير في مجمهرته؛ ينهى قومه بني عامر بن صعصعة عن حرب بني جسر؛ لأنهم وإن كانوا من بني محارب - الذين أوقعوا ببني عامر بن صعصعة يوم شواحط – فإنهم حاربوا قومهم بني محارب وحالفوا بني عامر .. يقول بعد أن هددهم بعدم تحمله ديات القتلى من بني جسر، وبعد أن ذكرهم بحق الوفاء لحلفائهم بني جسر:

24- فَيا أَخَوَينا مِن أَبينا وَأُمِّنا   إِلَيكُم إِلَيكُم لا سَبيلَ إِلى جَسرِ[5]

فتكرار "إليكم إليكم" وهو اسم فعل بمعنى "كفوا" أو "توقفوا"، مزيد من التحذير من

(1) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 9-11. يستثنى من ذلك الآية التي أوردها ص11، وهي قوله تعالى: (قَاتِلُواْ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَلاَ بِالْيَوْمِ الآخِرِ وَلاَ يُحَرِّمُونَ مَا حَرَّمَ اللَّهُ وَرَسُولُهُ وَلاَ يَدِينُونَ دِينَ الْحَقِّ)[التوبة: 29]؛ لأن التكرار فيها معنوي وليس لفظيًّا؛ لأن عدم الإيمان بالله واليوم الآخر هو عدم الديانة بدين الحق معنى لا لفظًا، ومن ثم ليست محلًّا للاستشهاد الذي أورده ابن الأثير.

(2) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 6-7.

(3) د. إبراهيم الخولي: التكرار بلاغة، ص 17.

(4) السابق، ص 21. وقد اقترح مصطلح "المتشابهات" لما اختلف فيه العبارة أدنى اختلاف، وجاء في سياقات مختلفة ومقامات مختلفة.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج 1، ص 528.

عواقب الاعتداء على بني جسر لجرم لم يرتكبوه. وكأنه يقف دونهم، رافعًا ذراعيه بالمنع أن يندفعوا إلى فعل لا تحمد عقباه؛ شفقة بهم وحرصًا عليهم.

ومن تكرار الجملة أيضًا قول النابغة في مطلع مشوبته:

2- وَلاَ تجزعا إِنَّ الحَياةَ قَصِـــــيرَةٌ فخفا لِرَوعـاتِ الحَـــــوادِثِ أَو قِرا

3- وَإِن جاءَ أَمرٌ لا تُطِيقانِ دَفعَهُ فَلاَ تَجزَعا مِمّا قَضى الـلـه واِصبِرا[1]

كرر الشاعر جملة "لا تجزعا" في سياق واحد، هو النصيحة بالصبر على حوادث الدهر، وباحتمال أعباء الحياة القصيرة. وإن اختلف السياق الخاص للجملتين؛ إذ جاءت الأولى معطوفة مسبوقة في البيت الأول، بمعنى استواء لوم الدهر وترك اللوم، ملحوقة بمعنى قصر الحياة، واستواء مواجهة حوادث الدهر والانكسار أمامها. بينما جاءت جملة التكرار صريحة في معنى الصبر والاستسلام لقضاء الـلـه. وكلا السياقين غير منفصل؛ لذا كان تكرار جملة "لا تجزعا" مؤكدًا لدعوة الصبر والاحتمال، ولاستواء النهوض والنكوص.

ومن تكرار التركيب الناقص قول قيس بن الخطيم في مذهبته، واصفًا إقدامهم في الحرب:

20- إِذا ما فَرَرنا كانَ أَسوَا فِرارِنا صُدودَ الخُدودِ وَازوِرارَ المَناكِبِ

21- صُدودَ الخُدودِ وَالقَنا مُتَشاجِرٌ وَلا تَبرَحُ الأَقدامُ عِندَ التَضارُبِ[2]

فتكرير الشاعر المركب الناقص "صدود الخدود" تأكيد للمبالغة في معنى الثبات في القتال، والذي لا يكون عنه فرار إلا بمقدار ما تميل الرءوس والمناكب؛ توقيًا لأسنة الرماح وأنصال السهام، وحتى هذا الصدود لا يكون – وهذا مزيد من المبالغة في تأكيد المعنى – إلا عند اشتجار السهام، في حين تبقى الأقدام ثابتة في مواضعها.

ويلاحظ على تكرار الجملة قلة تردده في نصوص الجمهرة موضع التحليل، مقارنة بالعناصر الموسيقية الجزئية الأخرى.

---

(1) الهاشمي، السابق ج2 ص 774.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 650.

- **الترديد:**

وحدّه "أن تُعلِّق اللفظة بمعنى من المعاني، ثم تَرُدَّها بعينها وتعلقها بمعنى آخر"[1]. ولالتباس الترديد بالتكرار، فقد فرق ابن أبي الإصبع المصري بينهما بأن اللفظة المكررة لا تفيد معنى زائدًا أو جديدًا، أما اللفظة في الترديد فتفيد معنى غير معنى الأولى منهما [2]؛ نظرًا لتعلقها بكلام آخر.

ويلاحظ على الأمثلة التي أوردها ابن أبي الإصبع للترديد أن الكلمة المرددة تأتي عقب الأولى؛ فهي بداية جملة والكلمة الأولى في نهاية جملة سابقة لها. مثلما في الآية الكريمة: (لَّمَسْجِدٌ أُسِّسَ عَلَى التَّقْوَى مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ أَحَقُّ أَن تَقُومَ فِيهِ فِيهِ رِجَالٌ يُحِبُّونَ أَن يَتَطَهَّرُواْ)[التوبة: 108].

وقد أشار ابن أبي الإصبع إلى اقتراب الكلمتين في الترديد في تفريقه بينه وبين "التعطف"، الذي لا يأتي غالبًا إلا في الجمل[3].

من الترديد في الجمل قول لبيد بن ربيعة في سمطه في حشو البيت:

85- فَاقنَع بِما قَسَمَ المَليكُ فَإِنَّما قَسَمَ المعايش بَينَنا عَلامُها[4]

فترديد جملة "قسم" مع اختلاف متعلقها، وهو الفاعل "المليك"، ثم "علامها" أحدث إيقاعًا موسيقيًّا جزئيًّا في البيت.

وإن كان هذا الشاهد يقترب جدًّا من التكرار؛ لأن معنى الجملة الثانية توكيد لمعنى الأولى.

ومن الترديد قول عروة بن الورد في منتقاته في امتداد على صفحة النص:

2- ذَريني وَنَفسي أُمَّ حَسّانَ إِنَّني بِها قَبلَ أَن لا أَملِكَ البَيعَ مُشتَري

---

(1) العلوي: الطراز، ج3، ص 82، وانظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 253.

(2) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 254-255.

(3) انظر: ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص254.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص381.

3- ذَريني أُطَوِّف في البِلادِ لَعَلَّني   أُخَلّيكِ أَو أُغنيكِ عَن سوءِ مَحضِري[1]

ترددت جملة "ذريني" في البيتين، متعلقة مرة بمعية "نفسي"، ومتعلقة الأخرى بجواب الطلب "أطوف"؛ ومن ثم اختلف معناهما المستمد من التركيب لاختلاف الجملة الثانية عن الأولى.

- **توازن وتوازي البنية التركيبية:**

توازن البنية التركيبية هو تناظر تركيب الجملتين نحويًّا. أما توازي البنية التركيبية فهو تناظر الجملتين نحويًّا مع توافق الفاصلتين أي الكلمتين الأخيرتين في الوزن الصرفي أو التقفية أو هما معًا.

والملاحظ أن النقاد والبلاغيين القدماء لم يستخدموا هذين المصطلحين[2]، ولكن استخدموا مصطلحات أخرى فيها نظر إلى إيقاع الجمل الناتج عن تشابه البنية الصرفية وأواخر الحروف في الجملتين والجمل المتتابعة، دون النص على تناظر البناء النحوي لهذه الجمل، رغم أنه كان النسيج الذي صبغت عليه هذه الإيقاعات، مثل: مصطلح "المماثلة"، ويعني اتفاق الكلمتين في الوزن دون التقفية مع توافق عناصر جملتيهما لجملتيهما. يقول السيوطي في النوع السادس من أنواع السجع – وقد أشار إلى قول بعضهم إنه غير مختص بالنثر؛ بل يكون في النظم

(1) الهاشمي: السابق، ص 569-570.

أخليك: أي أموت. أغنيك عن سوء محضري: أي أجد شيئًا فأغنيك به عن المسألة والتذلل. إنني بها قبل أن لا أملك الأمر مشتري: أي أشتري بنفسي الطموح ذكرًا قبل أن يحول الموت بيني وبينها فلا أملك الشراء. انظر: هامش 3، ص 569، هامش 1، ص 570.

(2) هؤلاء النقاد والبلاغيون هم: ابن رشيق في "العمدة "، علي بن عبد العزيز الجرجاني في "الوساطة"، أسامة بن منقذ في "البديع في نقد الشعر"، ابن أبي الإصبع المصري في "تحرير التحبير"، العلوي في "الطراز"، ابن الأثير في "المثل السائر" والسيوطي في "عقود الجمان".

وتجدر الإشارة إلى خلو معجم البلاغة العربية للدكتور بدوي طبانة من مصطلح التوازي أو التوازن الخاص بالتراكيب، وما ورد عنده خاص بأعجاز الفواصل إذا اتفقت في الحرف والوزن والموازنة خاصة باتفاق الفاصلتين في الوزن دون التقفية، وكلاهما خاص بالمفردات دون التراكيب، والذي يمثل مفهوم السجع عند القدماء. انظر: معجم البلاغة العربية، ج2، ص 920-922.

أيضا [1]: "السادس: المماثلة، بأن تساويا (أي الفاصلتين) في الوزن دون التقفية، وتكون أفراد الأولى مقابلة لما في الثانية"[2]، مثل قول الشاعر:

مَها الوَحشِ إلّا أَنَّ هاتا أَوانِسٌ قَنا الخَطَ إِلّا أَنَّ تِلكَ ذَوابِلُ[3]

ومصطلح "المتوازي"، وهو تساوي الفاصلتين في الوزن والتقفية، مع عدم مقابلة أفراد الجملة الأولى لما في الثانية في الوزن والتقفية، مثل قوله تعالى: (فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ {13/88} وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ {14/88} وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ)[الغاشية: 13 – 15] [4].

والترصيع: وهو اتفاق الفاصلتين في الوزن والتقفية مع تماثل ألفاظ القرينتين[5] أو الجملتين في الوزن وفي التقفية، مثل قول الحريري في إحدى مقاماته: "يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه"[6].

أما الموازنة فهي خاصة باتفاق أواخر الفاصلتين في الوزن الصرفي دون التقفية، ودون النظر إلى عناصر الجملتين اللتين جاءت فيهما الفاصلتان؛ ومن ثم فهي خاصة بموسيقى المفردات دون موسيقى الجمل[7].

وعلى الجملة، فالتماثل والتوازي والترصيع عند القدماء - وهي جميعًا من أنواع السجع الذي لا يختص بالنثر؛ بل هو في النظم أيضًا - كان النظر فيها للموسيقى المنبعثة من فواصل

---

(1) انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

(2) السيوطي: السابق، ن ص.

(3) السيوطي: السابق، ن ص.

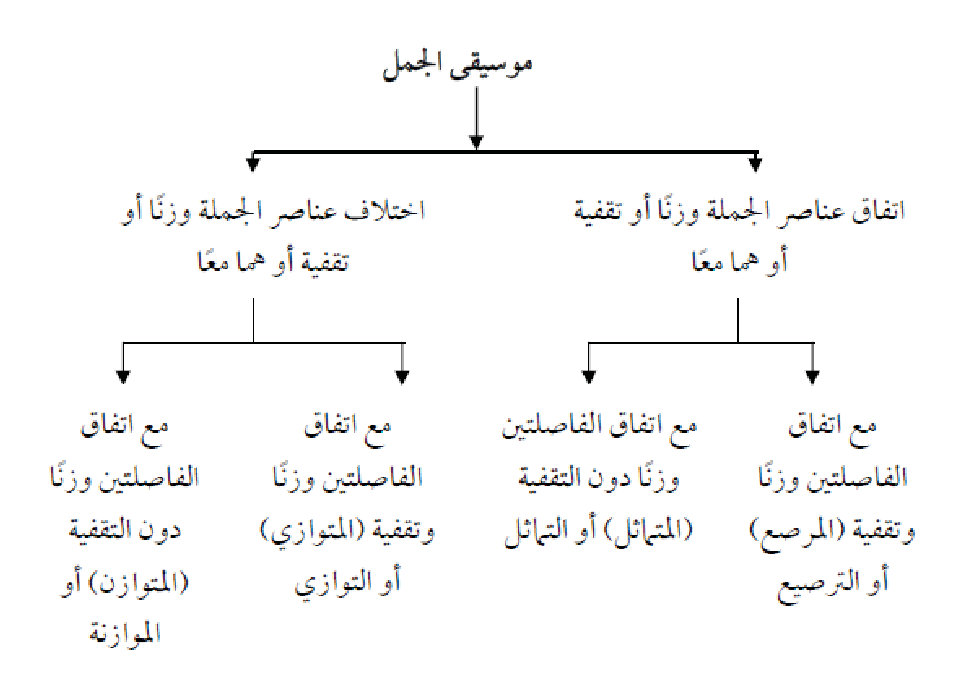
(4) انظر: السابق، ص 151. جاء في شرح عقود الجمان في تعريف المتوازي "هو ما اتفقا وزنًا"، ولم يذكر الاتفاق في التقفية، وجاء في شرح الجوهر المكنون للدمنهوري، ص 176: "هو أن تستوي الفاصلتان في اللفظ ..."، وكلاهما ملبس. لكن جاء في حاشية مخلوف البدوي المنياوي على شرح الجوهر المكنون، ص 176: "قوله في اللفظ: أي في وزن اللفظ وتقفيته"، فزال اللبس في تحديد المتوازي.

(5) والقرينة كما يعرفها الشيخ أحمد الدمنهوري هي "طائفة من الكلام مشتملة على الفاصلة، سميت بذلك أنها مقارنة لصاحبها". انظر: حلية اللب المصون على الجوهر المكنون، ص 108.

(6) انظر: شرح عقود الجمان، ص151. ويحدد أسامة بن منقذ الترصيع بأنه: "أن يكون البيت مسجوعًا". انظر: البديع في نقد الشعر، طبعة الحلبي، 1966، ص 116.

(7) انظر: شرح عقود الجمان، ص 152.

الجمل، مع النظر إلى الموسيقى المنبعثة عن باقي عناصر الجمل، دون النظر إلى الموسيقى المنبعثة من توازي التركيب النحوي نفسه. ولبيان هذه الخلاصة توضع في التشجير التالي:



أما في النقد المعاصر فقد استخدم د. عبد الله الطيب مصطلح التوازن بمعنى التصريع، واستخدم مصطلح "الموازنة" بمعنى الموسيقى الناشئة عن كل من المقابلة والطباق والتقسيم. يقول د. الطيب في اعتراضه على جعل ابن رشيق بيت بشار بن برد:

بِضَربٍ يَذوقُ المَوتَ مَن ذاقَ طَعمَهُ   ويُدرِكُ مَن نَجّى الفِرارُ مَثالِبُه

أنه من التقسيم: "ليس بتقسيم، ولكنه مقابلة بين الموت والحياة الذليلة، يشفعه توازن بين المصراعين الأول والثاني"[1].

ويعلق على أبيات امرئ القيس التي يصف فيها حالات الفرس المختلفة:

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج 2، ص 307.

إذا أَقبَلَـــــت قُـــــلتَ دُبّـــــاءَةٌ   مِـــنَ الحُـــضرِ مَغموسَـــةٌ في الغُـــدُر

وَإِن أَدبَـــــرَت قُلـــــتَ أُثفِيَّـــــةٌ   مُلَملَمَـــــةٌ لَـــــيسَ فيهـــا أُثُـــــر

وَإِن أَعرَضَـــــت قُلـــــتَ سُرعوفَـــــةٌ   لَهـــا ذَنَـــبٌ خَلفَهـــا مُـــسبَطِرّ

بقوله: "ليس تقسيمًا؛ بل موازنة ومقابلة، والمقابلة بمفهومها السابق عندهم أصدق عليه، والتقسيم فيها قليل ... وأحسب أن ما راع القدماء من كلام امرئ القيس هو الموازنة الناشئة من المقابلة والطباق والتقسيم في أوائل الأبيات"[1].

من نماذج توازي البنية التركيبية قول عبيد بن الأبرص في مجمهرته، مشبهًا مجاري دموع عينيه بعدد من المشبهات بها، منها:

6- أَو جَدوَلٌ في ظِلالِ نَخلٍ   لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ

7- أَو فَلَجٌ ما بِبَطـــــنِ وادٍ   لِلماءِ مِن بَينِهِ قَسيبُ[2]

فالجملتان "لِلماءِ مِن تَحتِهِ سُكوبُ" و"لِلماءِ مِن بَينِهِ قَسيبُ" متوازيتان في بنائهما النحوي؛ إذ كل منهما تتكون من جار ومجرور خبر مقدم، ثم جار ومجرور ومضاف إليه متعلق بالمبتدأ النكرة المؤخر. ثم هما متفقتان في الحرف الأخير من المبتدأ - بحكم القافية - مع تقارب في البنية الصرفية بين "فُعول" و"فَعيل"، يقف دون الموازنة، وإن كانا من السجع المطرف، أي الذي توافقت فاصلتاه دون وزنهما، فهنا تضافرت ثلاثة عناصر موسيقية جزئية في بناء هذا الإيقاع الجزئي: توازي البنية النحوية، مع تقارب البنية الصرفية للفاصلين، مع السجع المطرف فيهما، يضاف إلى ذلك تكرار "للماء من"، والموازنة بين "تحته" و"بينه"؛ مما يجعل الجملتين من السجع المرصع.

ومن نماذج توازن البنية النحوية قول أحيحة بن الجلاح:

7- وَمـــا يَـــدري الفَقـــيرُ مَتـــى غِنـــاهُ   وَمـــا يَـــدري الغَنِـــيُّ مَتـــى يَعيـــلُ

---

(1) د. عبد الله الطيب: المرشد، ج1، ص308.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص461، والفلج: النهر الصغير، والقسيب: صوت الماء، انظر: هامش 2 ن ص.

8- وَمـــا تَـــدري وَإِن أَلفَحـــتَ شَـــولًا أَتَلقَـــحُ بَعـــدَ ذَلِـــكَ أَم تَحيـــلُ

9- وَمـــا تَـــدري وإن أنتجـــت سَـــقبًا لِغَـــيرِكَ أَم يَكـــونُ لَـــكَ الفَـــصيلُ

10- وَمـــا تَـــدري وَإِن أَجمَعـــتَ أَمـــرًا بِـــأَيِّ الأَرضِ يُـــدرِكُكَ المَقيـــلُ[1]

البيت السابع تتوازن الجملتان نحويًّا في الشطرين؛ إذ تتكون كل منهما من أداة نفي + فعل مضارع + فاعل + جملة مبتدأ وخبر في محل نصب مفعول به، ثم هناك عنصر موسيقي آخر هو تكرار الفعل "يدري"، والاسم "متى"، مع التقابل الدلالي بين الجملتين، فتتضافر هذه العناصر جميعًا في انبعاث هذا الإيقاع الموسيقي في البيت.

ثم يتدلى من هذا الإيقاع الجزئي إيقاع آخر، من خلال تكرار الفعل "تدري"، وإن التفت من الغائب إلى المخاطب، ثم امتداد هذا الإيقاع لثلاثة أبيات يتوازى بناؤها النحوي، وتتماثل مفردات الجمل فيها لفظًا ووزنًا.

فتوازي البنية النحوية يأتي من تركيب الجمل الثلاثة في الأشطر الأولى من الأبيات 8-9-10 من: حرف العطف + الفعل المضارع المنفي + جملة فعل الشرط المكونة من: واو الحال + إن الشرطية + الفعل الماضي المسند لتاء الفاعل + المفعول به.

فالأشطر الثلاثة الأولى هي من السجع المتماثل؛ لاختلاف التقفية في فواصلها، وإن اتفقت في وزنها، مع تماثل مفردات الجملة في أوزانها وأواخر حروفها.

ومن توازي البنية النحوية قول النابغة الجعدي في مشوبته:

71- وَلا خيرَ فِي حِلـــمٍ إِذَا لَم يكُن لَهُ بَوَادِرُ تَحـمي صَفوَهُ أَن يُكَدَّرا

72- وَلا خَيرَ فِي جَهلٍ إِذَا لَم يَكُن لَهُ حَلِيمٌ إِذَا ما أَوردَ الأَمرَ أَصدَرا[2]

فالجملتان في الشطر الأول من البيتين بينهما تواز في البنية النحوية، ثم في اتفاق

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص659. ويعيل: يفتقر. الشول من النوق: التي فُصل ولدها فنقص لبنها. تحيل: لم تحمل. السقب: ولد الناقة الذكر، والفصيل: إذا فُصل عنها. والمقيل: مكان القيلولة. انظر: الهوامش 1، 2، 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص786، والبوادر: الغضبة السريعة, انظر هامش 2 ن ص.

الفاصلتين كما هو بين، وهما من السجع المرصع؛ إذ تتفق مفردات الألفاظ في الجملتين وزنًا وتقفية.

- **التقسيم:**

التقسيم هو "استقصاء الشاعر جميع أقسام ما ابتدأ به" [1]. وهو "أن يقسم المعنى بأقسام تستكمله، فلا تنقص ولا تزيد عليه" [2]، فالتقسيم بهذا التحديد مختص بالمعاني لا بالألفاظ؛ فهو طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية والهامشية، كما سبق في مبحث طرق بناء أبنية الدلالات. إلا أن هنا عدة عناصر تدخل في هذا التقسيم، تجعل منه مصدرًا من مصادر الإيقاع الموسيقي الجزئي، منها:

1- التقسيم مع المقابلة: المقابلة هي صفة من صفات المعاني.

من ذلك قول قيس بن الخطيم في مذهبته يصف سيوف قومه:

28- يُجَرَّدْنَ بِيْضًا يومَ كلِّ كريهة   ويُغمَدنَ حُمرًا خاضباتِ المَضارِبِ[3]

فالتقسيم في معنى استعمال السيوف، تجريدها من أغمادها يوم القتال، ثم ردها إلى الأغماد وقد تخضبت بدماء الأعداء. والمقابلة بين "يجردن" و"يغمدن" وبين "بيضًا" و"حمرًا"، مع ملاحظة توازن البنية التركيبية للجملتين "يجردن بيضًا" و"يغمدن حمرًا"، وهو عنصر إضافي يزيد من كثافة إيقاع التقسيم في البيت.

ومن التقسيم مع المقابلة قول النابغة الجعدي في مشوبته، واصفًا خيل قومه في المعارك:

65- وَما كانَ مَعروفًا لَنا أَن نَرُدَّها   صِحاحًا وَلا مستَنكرًا أَن تُعقَّرا[4]

فقسم معنى خروج الخيل من المعركة وقد أبلت بلاء مقاتليها إما ممزقة بجراحاتها أو مقتولة. فجعل معرفة الناس هذه الحقيقة؛ إما عدم معرفة أنها تخرج صحيحة وإما عدم استنكار أن تقتل

(1) ابن رشيق: العمدة، ج2، ص20.

(2) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص651. المضارب: جمع مضرب، أي موضع الضرب منه، وهو حده. انظر: هامش 4 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 785.

في الحروب. ثم بنى هذين القسمين على المقابلة بين "ما كان معروفًا" و"ولا مستنكرًا"، وبين "صحاحًا" و"تعقرا".

فاجتماع التقسيم مع التقابل الدلالي بين المعنيين القسمين، يحدث نوعًا ما من الإيقاع الموسيقي؛ لكنه إيقاع أقل ظهورًا من العناصر المضافة التالية؛ لأنهما معًا - في الأصل - عنصران دلاليان لا لفظيان.

2- **التقسيم مع التقطيع والمقابلة:** التقطيع هو مساواة كل قسم من أقسام المعنى لجزء من أجزاء الوزن، وقد جعله ابن رشيق نوعًا من أنواع التقسيم[1]، وقال معلقًا على أحد الشواهد التي أوردها له: "وجاء به على تقطيع الوزن، كل لفظين، ربع بيت"[2].

فاجتماع تقسيم المعنى مع استقلال كل قسم بجزء من وزن البيت، تفعيلة أو تفعيلتين، مع التقابل بين دلالات الأقسام، يحدث إيقاعًا موسيقيًّا واضحًا.

ولكن القاضي عبد العزيز الجرجاني لا يرى التقطيع تقسيمًا ولا نوعًا منه، مثلما يرى ابن رشيق، على الرغم من وضوح تطابق النوعين في النموذج الذي أورده، وهو قول النابغة الذبياني:

فللَّهِ عَيْنا مَن رَأَى أهل قبة   أَضَرَّ لِمَنْ عادى وأَكْثَرَ نافِعا

وأَعْظَمَ أَحْلامًا، وأَكْبَرَ سَيِّدًا   وأَفْضَلَ مَشْفُوعًا إليهِ وشافِعا[3]

واجتماع العناصر الثلاثة يمنح البيت إيقاعًا موسيقيًّا أعلى من اجتماع التقسيم والمقابلة فقط.

من نماذج هذا النوع من التقسيم قول أحيحة بن الجلاح في مذهبته:

---

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص 25.

(2) ابن رشيق: السابق، ص26.

(3) انظر: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص 47.

وقد ذكر د. بدوي طبانة في "معجم البلاغة العربية" في "التفصيل"، ص 654 قول ابن رشيق: أن "تقطيع الوزن كل لفظتين ربع بيت".

5- فَمن ذا كَاهِنٌ أَوْ ذُو إلَهٍ إذا ما حَانَ مِنْ رَبٍ أُفُولُ

6- يُراهِنُني فَيَرهَنُني بَنِــيهِ وأَرهَنُهُ بَنيَّ بِمَا أقُولُ[1]

فالبيت السادس تقسيم للمراهنة بين طرفين، ثم المقابلة بين "يرهنني" و"أرهنه" وبين "بنيه" و"بنيَّ"[*] ثم يأتي التقطيع لتتقابل أقسام المعنى مع أجزاء الوزن من بحر الوافر على النحو التالي:

يراهنني	فيرهنني	بنيه	وأرهنه	بني بما	أقول
مفاعلتن	مفاعلتن	فعول	مفاعلتن	مفاعلتن	فعول

ثم يضاف إلى عنصر التقطيع الجناس بين "يراهنني" و"أرهنه" وبين "بنيه" و"بني"؛ مما يزيد كثافة الإيقاع الموسيقي في البيت.

ومثله قوله في مقطع مذهبته:

20- وَمَـــا مِـــنْ إخْـــوَةٍ كَـــثُرُوا وَطَـــابُوا بِنَاسِـــــــئَةٍ، لأُمّهِـــــــمُ الهَبُـــــــولِ

21- سَـــــــتَثْكُلُ أَوْ يُفَارِقُـــــــهَا بَنُوهَـــــا بِمَـــــوت أَوْ يَهِـــــمّ بِهِـــــمْ قَبِيــــلُ[2]

فقد قسم الشاعر أسباب الفراق بين الإخوة الذين كثروا وطاب عيشهم وأمهم إلى ثلاثة أسباب، هي كل أسباب الفراق الممكنة؛ إما بموتهم هم، أو بموتها هي، أو بقتلهم. والمقابلة بين هذه الأسباب الثلاثة للموت هي من نفس وجه المقابلة السابق، وهي مقابلة الشيء

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 658. والمعنى في البيتين: "من ذا الذي يراهنني من رجال الكهانة أو من رجال الدين، فيرهنني بنيه وأرهنه بنيّ، على أن ما من أحد من الناس يعلم بقرب نهاية أحد أو بزوال نعمة عنه". وهذا الرهان هو مضمون الأبيات التالية. انظر: هامش 5، 6، ص 658. وليس واضحًا معنى التتميم، وهو قوله: "إذ ما حان من رب أفول"، أي زال عزه وسلطانه.

(*) المقابلة هنا من مقابلة الشيء بمثله، وهو أحد أوجه المقابلة، وهناك مقابلة الشيء بضده ومقابلة الشيء بغيره، وهذا الوجه، مقابلة الشيء بمثله، مثل قوله تعالى:(نَسُواْ اللـهَ فَنَسِيَهُمْ) (وَمَكَرُوا مَكْرًا وَمَكَرْنَا مَكْرًا).

انظر: د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، ج2، ص677 -678.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 661. ناسئة: أي يؤجلون، الهبول: الثكول من النساء، القبيل: الجماعة من الناس. انظر: هامش 3، 4 ن ص، وفي البيت 20 إقواء.

بمثله، والسبب الثالث من مقابلة الشيء بغيره، أما التقطيع فقد تساوت أقسام الفراق مع أجزاء البيت عروضيًّا على النحو التالي:

سَتَشْكُلُ أَوْ	يُفَارِقُهَا	بَنُوهَا	بموت أَوْ	يَهِمّ بِهِمْ	قَبِيلُ
مفاعلتن	مفاعلتن	فعول	مفاعلتن	مفاعلتن	فعول

ومثل ذلك قول طرفة بن العبد في سمطه، واصفًا سرعة ناقته وارتفاعها:

38- وإن شـــــئتَ لم تُرْقِــــلْ وإن شِـــــئْتَ أَرْقَلَـــــتْ مَخَافَـــةَ مَلـــوِي مِـــنَ القِـــدّ مُحْـــصَدِ

39- إذا أَقْبَلَـــــــتْ قـــــــالُوا تَـــــــأخّرَ رَحْلُهـــــا وإنْ أَدْبَـــرَتْ قـــالُوا تَقَـــدّمَ فاشْـــدُدِ[1]

فقد قسم طرفة حركة الناقة إلى عدم الإسراع والإسراع بحسب رغبة راكبها. ثم قسم جهات النظر إلى رحلها من الأمام ومن الخلف، فالناظر إليها من الأمام وهي قبالته يرى – نتيجة ارتفاع حاركها ووركيها -[2] الرحل كأنه متأخر للخلف، والناظر إليها من الخلف يراه متقدمًا للأمام؛ نتيجة ارتفاع قدميها أيضًا، "ثم تأتي المقابلة بين المشيئة وعدم المشيئة، ثم بين "أقبلت" و"أدبرت"، وبين "تأخر" و "تقدم".

ثم يكافئ تقطيع البيت عروضيًّا التقسيمين في كل بيت، يشغل كلَّ تفعليتين من تفعيلات وزن الطويل الأربعة قسم من القسمين:

وإن شئـ	ت لم تُرْقِلْ	وإن شئـ	ت أَرْقَلَتْ	مَخَافَةَ مَلوِي مِنَ القِدِّ مُحَصَدِ
فعولن	مفاعيلن	فعولن	مفاعلن	

وهنا يشغل كل قسم شطر البيت:

إذا أَقْـ	بَلَتْ قالُوا	تَأَخّـ	ر رَحْلُها	وإنْ أَدْ	بَرَتْ قالُوا	تأخـ	ر فاشْدُدِ
فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن	فعولن	مفاعيلن	فعول	مفاعلن

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص433. والإرقال ضرب من السير سريع، الملوي: السوط، محصد: مفتول. انظر: هامش 3 ن ص، والقد: القطعة من الجلد.

(2) انظر: الهاشمي: السابق، هامش 4 ن ص.

ثم يضاف إلى هذه العناصر الموسيقية توازن البنى النحوية للجملتين في كل بيت.

- **التقسيم مع التقطيع والترصيع:**

ويمثل هذا النوع ذروة كثافة الإيقاع الموسيقي؛ لاجتماع التقطيع، وهو عنصر موسيقي وزني محض مع الترصيع، وهو عنصر لفظي محض، على نسيج المعنى المقسم فيهما. وقد كان ابن رشيق ثاقب النظر البلاغي عميق الحس الموسيقي؛ إذ جعل التقطيع نوعًا من أنواع التقسيم، رابطًا بين المعنى والوزن، ثم جعل الترصيع نوعًا آخر، أو بتعبير أدق مستوى ثالثًا من مستويات الكثافة الموسيقية؛ إذ ربط بينه وبين التقطيع، متابعًا في ذلك قدامة بن جعفر، مقرًّا تفضيله إياه وإطنابه في وصفه[1].

من أبرز نماذج هذا النوع قول ذي الرمة في ملحمته يصف محبوبته مية:

16- كَحلاءُ في دعج صَفراءُ في برج كَأَنَّها فِضَّةٌ قَد شابها ذَهَبُ[2]

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

فتقسيم الأوصاف في الشطر الأول: سواد العين مع سعتها، وصفرة اللون مع وضاءتها، جاء مرصعًا باتفاق "كحلاء" مع "صفراء"، و"دعج" مع "برج" في الوزن والتقفية، ثم شغل كل قسم من القسمين المرصعين ربع بيت، أي تفعيلتين من تفعيلات البسيط الأربعة، وكذلك الشطر الثاني جاء فيه التقطيع، دون التقسيم أو الترصيع، لكن فيه السجع بين "كأنها" و"شابها، وفيه المقابلة بين "فضة" و"ذهب" من وجه مقابلة الشيء بغيره:

ومن نماذجه أيضًا قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف سرعة فرسه في الحرب والصيد؛ فهو يباري به، ويحمله في النجاء أو في الكر:

13- عَلَى مِثْلِهِ تَأْتي النّديَّ مُخَايِلًا وتغمز سِرًّا أَيُّ أَمْرَيْكَ أنجح

---

(1) انظر: ابن رشيق: العمدة، ج2، ص25-26.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 945. الدعج: شدة سواد العين وشدة بياضها، والبرج: سعة العين. انظر هامش 2 ن ص. وفي القاموس المحيط، ج 1، ص 195، مادة (د ع ج)، والدعجة: سواد العين مع سعتها. وفي ص 185 (البرج): أن يكون بياض العين محدقًا بالسواد كله، والجميل الحسن الوجه، أو المضيء البين المعلوم.

14- وَتَسْبِقُ مَطْرُودًا وَتَلْحَقُ طَارِدًا   وَتَخْرُجُ من غم المَضِيقِ وَتَمْرَحُ[1]

فانطلاق الفرس وجريه مقسم بين السبق واللحاق والخروج، في حال الهرب والنجاء وفي حال الطرد والمتابعة، وفي حال الفوز والانتهاء، ثم جاء هذا التقسيم الرباعي - أو التجزئة باصطلاح أسامة بن منقذ - متوازيًا في بنيته النحوية في الشطر الأول: فعل وفاعل مضمر + حال. ومتوازنًا في بنيته النحوية في الشطر الثاني: وتخرج – وتمرح، ومتوازيًا في بنيته الصرفية: تسبق – تلحق – تخرج – تمرح. ثم جاء مسجوعًا في: تسبق – تلحق، ومتجانسًا في: مطرودًا وطاردًا، وإن كان خرج هذا التقسيم عن حد الترصيع بعدم اتفاق الفواصل (مطرودًا – طاردًا) في الوزن الصرفي.

يضاف إلى هذه العناصر عنصر المقابلة بين "تسبق – تلحق"، وبين "مطرودًا – طاردًا".

وتجدر الإشارة إلى عدة ملاحظات على موسيقى التراكيب:

الأولى: أن كثافة الإيقاع الموسيقي بكثرة عناصر الموسيقى الجزئية في البيت أو البيتين – ومن ثم زيادة فنية التعبير – لم تكن غائبة عن نظر النقاد والبلاغيين القدماء؛ فقد قال السيوطي بعد بيانه حد السجع المصرع، والذي تتعدد عناصر الموسيقى فيه من اتفاق الفاصلتين في الوزن والتقفية، ثم اتفاق عناصر الجملتين أو القرينتين في الوزن أو التقفية أو فيهما معًا، كلها أو معظمها .. قال: "فإن كان معه زيادة طباق أو مقابلة أو جناس زاد في الحسن" [2].

وقد استشهد ابن أبي الإصبع المصري ببيت على الترديد المحبوك، وهو قول زهير:

يَطعَنُهُم ما ارتَمَوا حَتّى إِذا اطَّعَنوا ضارَبَ حَتّى إِذا ما ضارَبوا اعتَنَقا

ثم قال إن البيت "مع كونه من شواهد الترديد المحبوك، فإنه يصلح أن يكون من شواهد

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 556. مخايلا: الذي يختال، وفي القاموس المحيط، مج 3، ص 384. المخايلة: المباراة، وتغمز سرا: أي لأصحابك، أمريك: النجاء أو الطلب، غم المضيق: أي ضيق الأمر عليك في السبق. انظر: هامش 3، 4، ص 556.

(2) السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 151.

صحة التقسيم، لأنه استوفى فيه حالات المحارب، وإن جاءت صحة التقسيم مدمجة في الترديد" [1].

وفى نفس الوقت فإن كثافة الإيقاع الموسيقي تتناسب عكسيًّا مع كثرة ورودها في الشعر العربي القديم. ولعل انفراد بيت ذي الرمة شاهد على اجتماع التقسيم مع التقطيع والترصيع في نصوص الجمهرة موضع التحليل، في مقابل وفرة نماذج التقسيم الدلالي المحض، والتقسيم مع المقابلة؛ لعل في ذلك دليلًا على هذه الملاحظة.

ومن ناحية أخرى، فإن موسيقى التراكيب عمومًا أقل ورودًا في نصوص الجمهرة موضع التحليل من موسيقى المفردات؛ لأنها تحتاج إلى فضل قدرة في الإبداع من جهة، ولأن الإكثار من البديع اللفظي عمومًا كان يعد تكلفًا غير مقبول من جهة أخرى[2].

الثانية: أن التكرار والتقسيم والتقطيع عناصر موسيقية، وتأتي في الجمل، وقد تأتي في المفردات كما سيأتي.

الثالثة: هناك مصطلحات بلاغية متفرعة عن مصطلح التقسيم، مثل التجزئة والتشطير والتسميط [3]، لكنها من اعتبار عدد الأقسام في التركيب وتوافق فواصلها مع روي البيت. وهي أدوات تحليلية دقيقة لموسيقى النص الشعري.

(1) ابن أبي الإصبع المصري: تحرير التحبير، ص 256.

(2) يقول ابن الأثير: "هذه الأصناف من الترصيع والتصريع والتجنيس وغيرها إنما يحسن منها في الكلام ما قل، وجرى مجرى الغُرّة في الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية لما فيها من أمارات الكلفة".

انظر: المثل السائر، القسم الأول، ص 259.

ويقول في القسم الثالث، ص 215 عن السجع أنه لا بد أن يكون تابعًا للمعنى. وانظر: عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 6-8، ص11. وما ذكره من قلة التجنيس في الشعر القديم، وأنه غير متكلف، وأن الهدف من وراء التجنيس هو الإفهام. وانظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 22. وانظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، ص 97.

(3) التجزئة: أن يكون البيت مجزءًا ثلاثة أجزاء أو أربعة. انظر: أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، ص 61، والتشطير: جعل كل شطر سجعتين متفقتين في الروي ومخالفتين لسجعتي الشطر الثاني. والتسميط: توافق السجعات الثلاث الأولى واختلافها عن الروي. انظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

الرابعة: تحديد الدكتور عبد اللـه الطيب مفهوم التقسيم بأنه "تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان أو يستريح أثناء الأداء الإلقائي "[1]، ونقده للقدماء أن جعلوه متعلقًا بالمعنى لا أمرًا جرسيًّا [2]، فيه نظر لعدة أسباب:

1- أنه مفهوم شديد العموم، لأن كل بيت لا بد فيه من وقفات للسان، في غير العروض والضرب. والأمثلة أكثر من أن تحصى؛ ففي مجمهرة عبيد بن الأبرص مثلًا قوله:

43- فَأَدرَكَتــــــــــهُ، فَطَرَّحَتــــــــــهُ   فَكَـــــدَّحَت وَجهَـــــهُ الجَبـــــوبُ

44- يَـــــضغو وَمِخلَبُهـــــا في دَفِّـــــهِ   لا بُـــــدَّ حَيزومُـــــهُ مَنقـــــوبُ[3]

ومن مرثية أبي ذؤيب الهذلي مثلًا قوله:

20- أَكَلَ الجَميمَ، وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ   مِثلُ القَناةِ، وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ[4]

فالوقفات عند الوصلات هي من مقتضى أداء الكلام، لا من مقتضى فنيته.

2- أن أنواع التقسيم الواضح التي أوردها د. الطيب، وهي المرسل والمفصل والوزني والقافوي، جاءت شواهدها جميعًا فيها التقسيم الدلالي مع الترصيع والسجع، وغيرها من عناصر الموسيقى الجزئية[5]؛ ومن ثم فإن التقسيم في هذه الشواهد كان تقسيمًا للمعنى أصلًا، معبرًا عنه بهذه الألوان من موسيقى التراكيب والمفردات.

الخامسة: جاء نوع من التقطيع في عدد من نصوص الجمهرة موضع التحليل من غير ارتباط بالتقسيم أو الترصيع. وهو استقلال الكلمة والكلمتين بالجزء أو التفعيلة. وهو غير التقطيع الذي هو كل لفظتين ربع بيت. وقد جاء كغيره من

(1) د. عبد اللـه الطيب: المرشد، ج2، ص 303.

(2) انظر: السابق، ص 306.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 468. طرحته: قذفت به الأرض، كدحت: خدشت، الجبوب: الأرض الغليظة، يضغو: يصيح، والضغاء: صوت الثعلب، الدف: الجنب، الحيزوم: الصدر. انظر: هامش 1،2 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 686. الجميم: النبت الذي طال ولم يتم، السمحج: الأتان الطويلة الظهر، أزعلته: أنشطته، الأمرع: جمع مريع، وهو المكان المخصب. انظر: هامش 7 ن ص.

(5) انظر: د. الطيب: المرشد، ج 2، ص 316-317.

موسيقى التراكيب في عدد قليل من الأبيات في كل نص موزعًا توزيعًا غير منتظم على صفحة النص[*]، وجاء في عدد محدود من النصوص: سمط الأعشى (90-100) – مجمهرة عبيد بن الأبرص (7-13-14-15-27-34-36-38-39) – مذهبة أحيحة بن الجلاح (6-21) – مرثية علقمة ذي جدن الحميري (9-18) – ملحمة ذي الرمة (16-111).

وربما كان مرجع كثرة عدد الأبيات الكاملة المقطعة في نص عبيد إلى خروجه إلى أكثر من صورة من صور مجزوء البسيط غير المخلع.

من التقطيع الكامل قول الأعشى في مقطع سمطه من الخفيف:

100- ذَاكَ عَيْشٌ	شَهِدْتُهُ	ثمّ وَلّى	كُلُّ عَيْشٍ	مَصِيرُهُ	للزَّوَالِ[1]
فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

وقول علقمة ذي جدن الحميري في مرثيته من السريع:

18- فَانْقَرَضَتْ	أَملاَكُنَا	كُلّهُمْ	وَزَايَلُوا	مُلْكَهُمُ	فَانْقَطَعْ[2]
مستعلن	مستفعلن	مفعلا	متفعلن	مستعلن	مفعلا

فالتقطيع هنا استقلال الكلمة والكلمتين بالجزء أو التفعيلة من البيت. وهو نوع من

(*) هذا الحكم بتوزيع التقطيع، ومثله التكرار والتوازي والتوازن والتقسيم والترصيع توزيعًا غير منتظم، هو حكم عام حين النظر إلى بنية النص الموسيقية الظاهرة، وربما في تحليل موسيقى النص الشعري الواحد تحليلًا أعمق، باستخدام منظومة التحليل الموسيقي، تبدو الملاحظة غير ذلك، خاصة حين يربط التحليل بينها وبين العناصر الموسيقية الجزئية الأخرى والكلية، ثم بينها وبين الدلالات، ثم بينها وبين الصور.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 344.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 727. والأملاك: جمع مَلِك. انظر هامش 7 ن ص.

وأشير إلى أن هذا النوع من السجع خاص بالمفردات غير كلمتي الفاصلتين، سواء أكانتا داخل الجملة الواحدة أو في الجملتين، وليس ضمن فاصلتين أو جملتين، كما هو مفهوم السجع المستقر عند البلاغيين، والذي وضعته تحت موسيقى التراكيب، وضم توازي وتوازن البنية التركيبية. وقد أضفت هذا النوع لوجود نماذج لهذه الألوان الموسيقية من تماثل الكلمات في الحرف الأخير مع تماثل وزنها وعدمه في نصوص الجمهرة موضع التحليل، دون أن أجد لها مصطلحًا عند البلاغيين، لا في أنواع السجع، ولا في ضروب الجناس الناقص العشرة.

الموسيقى الخفية، تكون أظهر إذا اقترب انتهاء الكلمة أو الكلمتين من الوقفة الخفيفة في الإنشاد، مثل ما في أداء بيت الأعشى. وهو أخفى موسيقية وأقل إيقاعًا من التقطيع.

ب- موسيقى المفردات:

تنبعث موسيقى المفردات من أحد العناصر الثلاثة التالية:

- تماثل الحروف: وتحته تقع العناصر التالية، مرتبة حسب الحروف المتماثلة:

- التكرار: وهو تماثل كل الحروف مع وحدة المعنى.
- الجناس: التام منه، وهو الذي تتماثل فيه كل الحروف بين الكلمتين مع اختلاف المعنى. والناقص منه، وفيه تتماثل معظم الحروف بين الكلمتين مع اختلاف المعنى. وتحت الجناس تقع أربعة عناصر موسيقية هي: الاشتقاق، ورد العجز على الصدر، والترديد، والتصريع.
- السجع: ويتماثل فيه حرف واحد مع تماثل الوزن أو عدم تماثله:
  - تماثل الوزن: وهو الموازنة.
  - التقسيم: وهو خاص بالمعنى، لكن وقفات اللسان بعد كل قسم من أقسام المعنى تحدث إيقاعًا موسيقيًّا.

وتنبعث موسيقى هذه العناصر من مواضع مختلفة؛ إما من حشو البيت، وإما من حشوه مع قافيته، أو من قطعة من النص.

- **تماثل الحروف:**

التكرار:

منه قول لبيد بن ربيعة في قطعة من سمطه، تمتد لثلاثة أبيات هي مقطعه، مفتخرًا بقومه:

87- وَهُمُ السُّعاةُ، إذا العَشيرَةُ أُفظِعَتْ وَهُمُ فَوارِسُها، وَهُمْ حُكّامُهَا

88- وهُمُ رَبِيعٌ للمُجاوِرِ فيهِمُ والمُرْمِلاتِ، إذا تَطَاوَلَ عَامُهَا

89- وَهُـــمُ العَـــشِيرَةُ أَنْ يُبَطَّـــئَ حاسِـــدٌ أَوْ أَنْ يلـــوم مـــع العِـــدَى لوَّامُهَـــا[1]

فالتكرار هنا للضمير "هم" مع وحدة مرجعه فيه توكيد لأخبار هذا المبتدأ، وفيه اختصاص لهـم – في الأخبار التي جاءت معرفة – بالسعي في الإصلاح وبالفروسية وبكمال معنى العشيرة من منع الأعراض وإتيان المكارم.

ومن التكرار الذي يمتد عبر مساحة من النص فتنبعث موسيقاه من القطعة منه تكرار لفظ "كلاهما" في مرثية أبي ذؤيب الهذلي في الصورة الثالثة من صور اخترام الموت للحياة الحافلة الماجدة، والتي يصف فيها الفارسين المتصارعين المتكافئين قوة وشجاعة:

60- فَتَنَازَعَـــا، وَتَواقَفَـــتْ خَـــيْلَاهُما وَكِلَاهُـــمَا بَطَـــلُ اللّقـــاءِ، مـــشيعُ

61- يَتَحَامَيَـــانِ المَجْـــدَ، كُـــلٌّ وَاثِـــقٌ بِبَلَائِـــهِ، وَاليَـــوْمُ يَـــوْمٌ أَشْـــنَعُ

62- وَكِلَاهُـــمَا مُتَوشِّـــحٌ ذَا رَوْنَـــقٍ عَـــضْبًا، إذَا مَـــسَّ الأيَـــابِسَ يَقْطَـــعُ

63- فَكِلاهُـــمَا في كَفِّـــهِ يَزَنِيَّـــةٌ فِيهَـــا سِـــنَانٌ كَالمَنَـــارَةِ يلمـــعُ

....

66- وَكِلَاهُـــما قَـــدْ عَـــاشَ عِيْـــشَةَ مَاجِـــدٍ وَجَنَـــى العُـــلَى، لَـــوْ أنّ شَـــيْئًا يَنْفَـــعُ[2]

فتكرار "كلاهما" - عبر عدة أبيات - فيه تأكيد لتكافؤ البطلين في القوة والقدرة والعدة، والحرص على الفوز واليقين به. وفي هذا لتأكيد تتدثر قوة المفاجآت، اخترام الموت للحياة التي بلغت ذروة قوتها، وهو أصل المعنى وباعث النغم ومثير المعاناة في النص كله.

❍ **الجناس:** هو أكثر عناصر الموسيقى الجزئية – مع السجع – دورانًا في نصوص الجمهرة.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص382. السعاة: أي في صلاح الحي من الديات وغيرها، الفوارس: الذين يمنعونها، الحكام: الذين يرجع إليهم ويقبل قولهم، أفظعت: نزل بها أمر فظيع، ربيع: غيث، المرملات: اللائي مات أزواجهن وذوات الحاجة عمومًا. وهو من اللصوق بالرمل من شدة الضر. تطاول عامها: أي من الجدب. أن يبطئ حاسد: أي من أن يبطئ حاسد عن ذكر محاسنهم. انظر: ص 383، وهامش 3، 4، ص 282.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 696-697. مشيع: معه من الصرامة والجرأة ما يشيعه [أي ما يدعمه ويقويه ويثبته]. يتحاميان المجد: كل منهما يطلبه لنفسه. انظر: هامش 4، 5، ص 696.

- التام: وحده "اتفاق اللفظ واختلاف المعنى" [1]. وهو أقل أنواع الجناس وقوعًا في نصوص الجمهرة موضع التحليل. منه الجناس التام في كلمة "حينًا" في قول أبي ذؤيب الهذلي في مرثيته، يصف نشاط حمار الوحش وأتنه قبل أن تنتزع حياتها سهام الصائد:

23- فمكثن حينًا يَعتَلِجنَ بِرَوضَةٍ فَيَجِدُّ حينًا في العِلاجِ وَيَشمَعُ[2]

فـ "حينًا" الأولى بمعنى زمانًا طويلًا، والثانية بمعنى الوقت القصير، وسياق الأبيات يؤكد هذا الفهم. ففي البيتين السابقين يصف حالة الرفاه التي كان فيها الحمار من وفرة الطعام ومطاوعة الأتان والمرعى الخصيب الذي أمطر دائمًا لفترة من الصيف.

21- أَكَلَ الجَميمَ وَطاوَعَتهُ سَمحَجٌ مِثلُ القَناةِ وَأَزعَلَتهُ الأَمرُعُ

22- بِقَرارِ قيعانٍ سَقاها صَيِّفٌ واهٍ فَأَثجَمَ بُرهَةً ما يُقلِعُ[3]

أما "حينًا" التي بمعنى الوقت القصير فإن مراوحة الحمار نشاطه بين الجد والهزل بين المصارعة والمرح لا تستغرق سوى ساعة وساعة.

- والناقص: ويطلق ابن الأثير على أقسامه اسم "ما يشبه التجنيس"[4] وضابطه أيضًا اختلاف المعنى بين اللفظين.

(1) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 267، وانظر ص 262.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 687. المعالجة: المجادلة والمصارعة، يشمع: يمرح، والشموع من النساء: الضحوك. انظر: هامش 2 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ص 686-687. الواهي: الدائم، برهة: حينًا وزمانًا. انظر: هامش 1 ص 687.

(4) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 268. ويردها إلى ستة أقسام فقط – لا عشرة مثلما عند العلوي – هي: اتفاق الحروف واختلاف الوزن أو الحركات – تساوي الألفاظ في الوزن واختلافها في التركيب بحرف واحد فقط – اختلاف الألفاظ في الوزن وفي التركيب بحرف واحد زيادة أو اختلافًا – الجناس المعكوس لفظًا وهو خاص بالتراكيب – وحروفًا وهو خاص بالمفردات – التجنيس المجنب وهو الذي تكون الثانية كالتبع للأولى "الأشعار عاري" – التجنيس المتساوي وزنًا أو تركيبًا، لكن ترتيب الحروف مختلف. انظر ص 268-277.

منه قول عروة بن الورد في مطلع منتقاته في حشو البيت:

1- أَقِلّي عَلَيَّ اللَومَ يا ابنة مُنذِرٍ وَنامي وَإِن لَم تَشتَهي النَومَ فَاسهَري[1]

كلمتا "اللوم" و"النوم" بينهما جناس ناقص في حرف واحد، هو اللام في الأولى والنون في الثانية. وظاهرٌ ما في البيت من كثافة الإيقاع الموسيقي، النابع من تضافر أكثر من عنصر موسيقي جزئي، مثل الاشتقاق في "نامي – النوم"، وتلاؤم حرف اللام المتكرر أربع مرات في الشطر الأول، وحرف الميم المتكرر ثلاث مرات في الشطر الثاني، وهذه إحدى خصائص البناء الموسيقي الجزئي في نصوص الجمهرة.

ومنه كذلك في حشو البيت قول مالك بن الريب التميمي في أنفاسه الأخيرة:

23- ولا تحسُداني، باركَ اللـه فيكما من الأرْضِ ذَاتِ العَرضِ أن توسِعا ليا[2]

فكلمتا "الأرض" و"العرض" متفقتان في الحروف إلا في حرف واحد، هو الهمزة في الأولى والعين في الثانية.

- **الاشتقاق:** وهو تجنيس معنوي، في مقابل التجنيس اللفظي، فالتجنيس أو الجناس يجمعهما معًا[3]. وحده "أن تأخذ أصلًا من الأصول فتجمع بين معانيه وإن اختلفت صيغه ومبانيه"[4] والضابط الذي يفرقه عن الجناس اللفظي هو اتفاق المعنى بين اللفظين، على عكس الجناس.

من نماذجه قول لبيد بن ربيعة في سمطه:

20- فاقطَعْ لُبانَةَ مَنْ تَعَرّض وَصْلُهُ وَلَشَرُّ وَاصِلِ خُلّةٍ صَرَّامُهَا[5]

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 569..

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص762. [وتحسداني: أي تُنقصاني].

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 195. وفيه نظر؛ لأن حقيقة الجناس اختلاف معنى اللفظين، بينما حقيقة الاشتقاق اتفاقهما في المعنى واختلافهما في الصيغة. إلا أن يكون معنى الجناس الذي قصده ابن الأثير هو مطلق التماثل والتشابه لا بمعناه الاصطلاحي.

(4) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الثالث، ص 196.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 357. اللبانة: الحاجة، تعرض وصله: تغير وحال ولم يستقم لك، والبعير فيه عرضية: فيه صعوبة، فهو لا يواتيك.

فكلمتا "وصله" و"واصل" بينهما اشتقاق؛ إذ اسم الفاعل "واصل" مشتق من المصدر "وصْل"، أو من فعله "وَصَلَ"، وكلاهما فيه معنى الصلة والارتباط.

ومنه قول ذي الرمة في ملحمته، وقد تضافرت في هذا الشاهد عدة عناصر موسيقية، يقول واصفًا محبوبته مية:

12- زَينُ الثّيَابِ، وَإنْ أَثْوَابُها اسْتُلِبَتْ على الحَشيّةِ يومًا، زانَها السّلَبُ[1]

فـ "زين" و"زانها" بينهما اشتقاق؛ الأولى صفة مشبهة والثانية فعل[*]، وهو في نفس الوقت رد للعجز على الصدر كذلك، ثم يتضافر هذا العنصر الموسيقي مع الجناس الناقص بين "أثوابها" و"الثياب"، والاشتقاق في "استلبت" و"السلب"، وهذه أيضًا رد للعجز على الصدر. وهكذا تتعدد مصادر الإيقاع في البيت الواحد من تعدد عناصر الموسيقى الجزئية فيه، ثم يكون العنصر الواحد يحمل مصدرين من مصادر الموسيقى، من جهة حروفه ومن جهة موقعه من البيت، وفي هذا مزيد من كثافة الإيقاع الموسيقي في البيت.

- **رد العجز على الصدر:** وقد حدد ابن الأثير علاقته بالجناس بأنه "ضرب منه وقسم من جملة أقسامه"[2]، وانتقد من أخرجه من باب التجنيس. وذكر العلوي علاقته بالاشتقاق أنهما متقاربان، وأن رد العجز على الصدر أعم منه؛ "لأن رد العجز على الصدر - كما يرد في مختلف اللفظ - قد يكون واردًا في التساوي، بخلاف الاشتقاق؛ فإنه إنما يكون واردًا فيما اختلف لفظه وبينهما جامع في الاشتقاق"[3]. والضابط الذي يضبط القول برد العجز على الصدر هو موقع اللفظين من البيت؛ أن يقع أحدهما أول البيت أو في حشوه أو في آخر الشطر الأول أو أول الشطر الثاني، ويقع اللفظ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 944.

(*) يلفت النظر مجيء "زين" على صيغة المذكر؛ إذ منها المؤنث "زَيْنة"، والصفة المشبهة "فَعْل"، مؤنثها "فَعْلة". انظر: د. شعبان صلاح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1423 هـ = 2002م، ص 50.

وربما ذكّر ليستقيم الوزن، وقد يكون خبرًا لمبتدأ مقدر بـ "حالها" بدلًا من "هي"، وهو تقدير بعيد. وأبعد منه أن تكون خبرًا لكلمة "قصب" في البيت السابق عليها "وتم الجسم" و"القصب"، والقصب هو العظام.

(2) ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 267.

(3) العلوي: الطراز، ج2، ص 392.

الآخر في عجز الشطر الثاني، سواء كان بينهما جناس تام أو ناقص أو اشتقاق.

وبيت ذي الرمة السابق من شواهد اقتراب الاشتقاق من رد العجز على الصدر.

ومن صوره أيضًا قول لبيد بن ربيعة في سمطه، مفتخرًا بقومه؛ وقد جاء اللفظ الأول فيه اشتقاق مع الذي في العجز، وموضعه في حشو الشطر الأول:

86- وإذا الأمانَةُ قُسّمتْ في مَعْشَرٍ أَوْفَى بِأَعْظَمِ حَظِّنا قَسَّامُهَا[1]

ومن صور مجيء اللفظ الأول أول البيت والثاني في عجز الشطر الثاني، قول قيس بن الخطيم في مقطع مذهبته يصف نهاية حرب بعاث:

34- فَأُبنا إلى أَبْنَائِنَا وَنِسائِنا وما إنْ تَرَكْنَا، في بُعاثٍ، بِآيِبِ[2]

فاسم الفاعل في عجز البيت "آيب" مردود على الفعل "أبنا" في صدر البيت، وبينهما اشتقاق؛ إذ جذر المعنى فيهما "آب" بمعنى رجع.

ثم يلاحظ الجناس الناقص الذي يختلف فيه المعنى بين "أبنا" و "أبنائنا".

- **الترديد:** سبقت الإشارة إلى مفهوم الترديد في موسيقى التراكيب، وأنه يكون في الجملة وفي اللفظة وفي الحرف، وقد يلتبس الترديد في اللفظ المفرد بالجناس، ويمكن التفريق بينهما بأن اختلاف المعنى بين اللفظين في الترديد ناتج عن اختلاف متعلقهما، أي ناتج عن تركيب الجملة، أما الجناس التام فإن الاختلاف بين اللفظين مرده إلى اختلاف معناهما المعجمي.

من نماذج ترديد الحرف كلمة "الأنيس" في قول لبيد بن ربيعة في سمطه، يصف بداية الخطر الذي أحدق بالبقرة الوحشية:

47- وَتَسَمَّعَتْ رِزَّ الأنيسِ، فَرَاعَها عَنْ ظَهْرِ غَيبٍ، والأنيسُ سَقَامُهَا[3]

فالأنيس الأولى متعلقة بـ "رز" المضاف إليها. أما "الأنيس" الثانية فتعلقها بـ "سقامها"؛

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 382.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 652.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص367. الرز: الصوت الخفي، عن ظهر غيب: أي من وراء حجاب. انظر هامش 5 ن ص.

لأنها مبتدأ له، والمعنيان مختلفان.

ومن نماذجه أيضًا كلمة "الفلاة" في قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف خيال محبوبته الذي يزوره حيث حلّ أو ارتحل:

4- فَلَمّا انْتَبَهنا بالفلاة وَرَاعَني   إذا هُو رَحلي، والفَلاةُ تَوَضَّحُ[1]

فتعلق "الفلاة" الأولى بـ "انتبهنا"، وتعلق "الفلاة" الثانية بـ "توضح"، وكلاهما معنى مختلف عن الآخر.

❍ **السجع والتصريع:** وحقيقتهما واحدة، هي اتفاق الفواصل في الحروف أو الوزن، أو في مجموعهما، والفارق بينهما عند علماء البلاغة أن الأول في المنثور من الكلام، والثاني في المنظوم[2]، لكن بعض البلاغيين – وقد سبقت الإشارة إلى ذكر السيوطي ذلك – ذكر أن السجع يكون في المنظوم كما في المنثور، وهذا هو الراجح؛ ذلك أن كثيرًا من النماذج التي تدخل تحت تصنيف أنواع السجع الثلاثة، المطرف والمتوازن والمتوازي، قد وردت في نصوص الجمهرة، ولا تصنف تحت الجناس؛ لأنها خارجة عن شرطه، سواء أكانت الكلمات مسجوعة مع القافية أم في حشو البيت.

والفارق بين السجع والجناس أن السجع يكون باتفاق الحرف الأخير فقط بين اللفظين، والجناس لا يكون إلا إذا زاد على ذلك.

وقد صنف البلاغيون تحت السجع ثلاثة أنواع:

المطرف: وهو ما اتفقت فواصله دون الوزن.

المتوازن: هو ما اتفق وزنه دون الفواصل، وسيأتي منفردًا؛ لعدم دخوله تحت "تماثل الحروف" في هذا التصنيف.

والمتوازي: وهو ما اتفقت فواصله مع اتفاق الوزن[3].

---

(1) الهاشمي: السابق، ص 554. توضح: أي تظهر وتبين. انظر: هامش 2 ن ص.

(2) انظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 18. وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 210، 258-259، وانظر: السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 150، 152.

(3) انظر: العلوي: الطراز، ج3، ص 18-19. وانظر: جلال الدين السيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

أما التصريع - وهو نوع من السجع المطرف غالبًا كما سيأتي – فإن ضابطه أن تجيء الكلمتان المسجوعتان إحداهما في نهاية الشطر الأول والثانية في نهاية الشطر الثاني، أي أن التصريع سجع، ولكن باعتبار موضع اللفظتين من البيت، أما السجع فقد تكون اللفظتان جميعًا في حشو البيت، أو إحداهما في الحشو والأخرى في عجز البيت، أو تكون على امتداد بيتين أو أكثر من النص، سواء أكانت في الحشو أم في عجز الأبيات.

من السجع المطرف في حشو البيت قول ذي الرمة في ملحمته، واصفًا زمان غرارته وغضارته:

24- لا أَحْسَبُ الدهْرَ يُبلي جِدّةً أَبَدًا   ولا تُقَسِّمُ شَعْبًا واحِدًا شُعَبُ[1]

ويقول واصفًا طعن الثور للكلاب في صراعه الدامي معها:

96- فَتَارَةً يَخِضُ الأعْنَاقَ عن عُرُضٍ   وَخْضًا وتنتظِمُ الأسْحارُ والحُجُبُ[2]

فالسجع في الأول بين "أبدًا" و"واحدًا"، وفي الثاني بين "يخض" و"عرض".

ويقول الأعشى في سمطه، يصف ناقته وقد بلغ بها الجهد غايته:

34- نَقِبَ الخُفُّ لِلسُّرَى، فَتَرَى الأ   نساعَ مِنْ حَلِّ سَاعَةٍ وارْتِحَالِ

35- أَثَّرَتْ فِي جَناجنٍ كإِرانِ الـ   ميتِ.....................[3]

فالسجع بين "للسرى فترى" مع تجاوب حرفي السين والراء في البيت، يكاد يسمع صوت احتكاك الخف البالي بالحصى والأنساع بعظام الصدر.

ومن السجع المطرف في الحشو مع العجز قول الأعشى أيضًا في سمطه:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 946. الشعب: البطن من القبائل. انظر هامش 4 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ص 960. الوخض: طعن لا ينفذ، عرض: جانب أو شق، الأسحار: الرئات، الحجب: جمع حجاب، وهو ما بين الفؤاد وحشوة الجوف. تنتظم: تجمع بالطعن حتى كأنها في نظام. انظر: هامش 6 ن ص. [والمعنى: أنه تارة يطعن طعنًا لا ينفذ لأنه نال الكلاب دون تمكن منها، وتارة يطعن طعنًا نافذًا حتى تنفذ الطعنة من الرئة إلى الحجاب ما بين الجوف والقلب].

(3) الهاشمي: السابق، ج1، ص332. نقب: تخرق، الأنساع: الحبال، الجناجن: عظام الصدر، الإران: النعش. انظر ص 332، وهامش 1 ن ص.

32- ذَاكَ شَبّهْتُ نَاقَتي عن يَمِينِ الرَّ عنِ بَعْدَ الكَلَالِ والإِعْمَالِ[1]

"فالكلال" و"الإعمال" مسجوعتان، وفي عطف "الإعمال" على "الكلال"، مع تجاوب حرف اللام مع المد فيهما، إيحاء بنفاد القوى واضمحلال الجهد والطاقة.

ومن السجع المطرف في الحشو مع العجز قول الأعشى أيضًا، يمدح الأسود بن المنذر، ويصف ما أصاب قومه من استباحة الأسود لهم، وما غنمه جنود الأسود من تلك الغزوة:

67- وَشَريكَيْنِ فِي كَثِيرٍ مِنَ المَا لِ، وكَانَا مُحَالِفَيْ إقلالِ[2]

فالسجع المطرف في "المال – إقلال".

ومنه في أكثر من بيت تماثل الضمائر في قول المسيب بن علس في سمطه يمدح القشيري:

11- وَإذا الريـــــاح حَـــــدَتْ قَلاَئِـــــصَها	رَتْكًـــــا، فَلَـــيْسَ لِمالِـــكٍ مِثْـــــلُ
12- للــــضّيْفِ والجـــارِ القَرِيـــبِ وللـــطّ	فْـــــلِ التّريـــــكِ، كأنّـــــهُ رَأْلُ
13- وَلَقَـــــدْ تَنَــــاوَلَني بِنَائِلَـــــةٍ	فَأَصَـــابَني مِـــنْ مَالِـــهِ سَـــجْلُ
14- مُتَـــــبَعِّجُ التَّيَّـــــارِ ذو حَـــــدَبٍ	مُغْــــــرَوْرِبٌ، تَيّـــــارُهُ يَعْلُــــــو
15- فَلَأَشْـــــكُرَنّ فُــــضُولَ نِعْمَتِــــــهِ	حَتّـــى أَمُـــوتَ وَفَـــضْلُهُ فَـــضْلُ[3]

فالهاء في: كأنه – ماله – تياره – فضله، صبغت هذا الجزء من البيت بهذا الصبغ البديعي، وهو السجع بحرف الهاء.

وتجدر الإشارة إلى أن السجع المطرف أقل أنواع السجع دورانًا في النصوص موضع التحليل.

---

(1) الهاشمي: السابق، ص 331. الإعمال: شدة السير. انظر هامش 2 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص339. محالفي: ملازمي. انظر هامش 3 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ص 550. الرتك: مشي فيه اهتزاز، الجنيب: الغريب، التريك: الذي يخرج من البيض، أراد: اليتيم الذي لا عائل له، الرأل: ولد النعام، السجل: الدلو، متبعج: متلاقي أو متسع، حدب: ارتفاع، مغرورب: له غوارب، أي جوانب. انظر ص 550، والهامش من 4-7 ن ص.

من السجع المتوازي في حشو البيت قول خداش بن زهير في مجمهرته يصف جمال محبوبته:

4- وإذْ هِيَ خَودٌ كالوَذِيلَةِ بادِنٌ ... أسيلَةُ ما يَبدو من الجَيْبِ والنَّحْرِ (1)

فالتوازي بين "وذيلة – أسيلة" أعلى إيقاعًا؛ لاجتماع اتفاق الأعجاز(*) مع اتفاق الوزن.

ومن السجع المتوازي في حشو البيت أيضًا، قول متمم بن نويرة يرثي أخاه مالكًا:

4- لَبِيبٌ أَعَانَ اللُّبَّ مِنْهُ سَمَاحَةٌ خَصِيبٌ، إذا ما راكَبُ الجَدْبِ أَوْضَعَا(2)

فالسجع المتوازي بين "لبيب – خصيب" متضافرًا مع الجناس الناقص في "لبيب" و"لب"، كثف الإيقاع الموسيقي في البيت.

ومن السجع المتوازي في حشو البيت مع العجز قول الأعشى:

71- هَؤُلا ثمّ هَؤلائكَ أَعْطَيْـ تَ نِعالًا مَحْذُوّةً بِمِثَالِ(3)

فالسجع المتوازي بين "نعالًا" و"مثال".

ومن السجع المتوازي على امتداد جزء من النص قول ذي الرمة في ملحمته، يصف جمال محبوبته:

15- لَمْيَاءُ في شَفَتَيْها حُوّةٌ لَعَسٌ وَفي اللِّثاتِ، وفي أنيابها شَنَبُ

16- كحْلاءُ في دَعَجٍ، صَفْراءُ في بَرَجٍ كَأَنّها فِضّةٌ قد شَابَها ذَهَبُ

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص524. الخود: الفتاة الشابة الحسنة الخلق الناعمة. الوذيلة: مرآة الفضة، البادن: الممتلئة، أسيلة: مستوية، الجيب: فتحة القميص في أعلى الصدر. انظر: ص 524 وهامش 4 ن ص.

(*) الوذيلة – أسيلة: متفقتان في حرفين لا حرف واحد، وهذا تجنيس، واتفاقهما في الوزن سجع، فهل عليه تسمية هذا النوع الموسيقي (السجع المجنس)؟

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 748. اللب: العقل، الخصب: السخاء، أوضع: أسرع. انظر: هامش 4 ن ص. [وراكب الجدب: أي الشديد الجدب على سبيل الاستعارة].

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص340. هؤلا: أي من أطاعك، وهؤلاء: أي من عصاك، أعطيت نعالًا محذوة بمثال تمثيل بمعنى: كافأت من أطاعك وجازيت من عصاك. انظر: هامش 2 ن ص.

17- تُريــــكَ غــــرة وَجْــــهٍ غَــــيرَ مُقرِفــــةٍ مَلْساءَ لَيْسَ بها خالٌ ولا نَدَبُ[1]

فتتابع كلمات القافية في سجع متواز "شـنب، ذهـب، نـدب" صـبغ الأبيـات بـصبغ موسـيقي كثيـف، متضافرًا مع التقسيم والترصيع وتوازي البنـاء في البيـت 16، متـضافرًا مـع الموازنـة بـين "لعـس" و"شـنب"، متضافرًا مع السجع المطرف في "كأنها" و"شابها".

ومن السجع المتوازي عبر النص قول الأعشى في سمطه مادحصا:

45- وَوَفاءٌ، إذا أَجَرْتَ، فَمَا غُرَّ تْ حِبَالٌ وَصَلْتَهَا بِحِبَالِ

46- وَعَطَاءٌ، إذا سُئِلْتَ، إذا العِذْ رَةُ كانت عَطِيّةُ البُخّالِ[2]

فالسجع المتوازي هنا في صدر البيتين "وفاء – عطاء" يضاف إليها عنـاصر موسـيقية منهـا، تـوازي البنيـة النحوية في صدر البيتين، ثم الترديد فى"حبال" و"حبال"، ثم الجناس الناقص بين "عطاء" و"عطيـة"، كلهـا تطبـع الأبيات بطابع التنوع الموسيقي.

وتجدر الإشارة إلى أن استقراء البنية الصرفية لكلمات القافيـة يظهـر أن الـسجع المتـوازي بـين بعـض كلمات القافية، والتي تماثلت بنيتها الصرفية مع اتفاق أواخرها لـضرورة القافيـة، كـان موزعًـا توزيعًـا غـير منتظم على صفحة النص، كما يظهر ثراء واسعًا في البنى الصرفية التـي جـاءت عليهـا القافيـة في كـل نـص، والذي يعكس من جهة ثراء اللغة في إمكاناتها اللغوية الصرفية، ويعكس من جهـة أخـرى المقـدرة البيانيـة للشاعر العربي على الامتياح من هذا الثراء البالغ بما يناسب الوزن العـروضي للـنص ونمـط قافيتـه[3]. وعـلى سبيل التمثيل جاءت كلمات القافية في مذهبة أحيحة بن الجلاح على الأوزان الـصرفية التاليـة، بـين الفعـل والاسم:

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 945. لمياء: السمراء الشفة، الحوة واللعس سمرة الشفاة أيضًا، اللثات: جمع لثة، وهـي لحـم الأسـنان، الـشنب: العذوبة، غرة الوجه: طلعته، مقرفة: غير حسنة، الخال: النقطة السوداء في الوجه، الندب: الأثر من جرح في الوجه. انظـر: الهـامش 1، 3 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة ج1، ص 333-334. غرت: خدعت [أو قُطعت]، الحبال: العهـود والـذمم، العـذرة: الاعتـذار. انظر هـامش 7 ص 333، هامش 1 ص 334.

(3) أشار إلى هذه الحقيقة الحساني حسن عبد اللـه في مقدمة ديوانه "عفـت سـكون النـار" في معـرض مقارنتـه بـين الـشعر العمـودي والحر، وعجز الثاني عن الانتفاع بهذا الثراء اللغوي في التعبير عن الحاجات النفسية والفكرية. انظـر: عفـت سـكون النـار، مطبعـة المدني 1972م، ص 32-33.

- فَعُول: فتول – جهول – نشول – هبول.
- فعيل: نشيل – فصيل – مقيل – ثقيل – دليل – صقيل – قبيل.
- فُعول: أفول – عقول – فلول.

ثم الأفعال: أُفْعل: أنيل – أَفْعُل: أقول – يَفْعِلُ: يعيل – يميل – تحيل.

مع ملاحظة نقل حركة حرف العلة إلى الساكن قبله في هذه الأوزان.

أما التصريع - وله موضع واحد كما سبق، هو نهاية الشطر الأول ونهاية الشطر الثاني من البيت - فقد جاء في النصوص موضع التحليل على النحو التالي:

النص	كلمتا التصريع	النوع البديعي
1- سمط الأعشى	الأطلال – سؤالي	سجع مطرف
2- سمط لبيد	مقامها – رجامها	سجع مطرف
3- سمط طرفة	ثهمد – اليد	سجع مطرف
4- مجمهرة عبيد	سروب – شعيب 5- ملحوب – الذنوب 9- شعوب – محروب 15- يئوب – لا يئوب 35- طلوب – القلوب	سجع مطرف سجع مطرف سجع مطرف ترديد سجع مطرف
5- مجمهرة بشر	الأنعمُ – الأرقم	سجع مطرف
6- مجمهرة خداش	السطر – الجفر	سجع متوازٍ
7- منتقاة المسيب	طفل – الوصل	سجع متوازٍ
8- منتقاة المرقش	يسفح – تروحوا 3- المطوح – متزحزح	سجع مطرف سجع مطرف

النص	كلمتا التصريع	النوع البديعي
9- منتقاة عروة	منذر – اسهرى	سجع مطرف
10- منتقاة دريد	معبد – موعد	جناس ناقص
11- مذهبة مالك	عشيرته – أنفوا (بدون تصريع)	
12- مذهبة قيس	المذاهب – راكب	سجع مطرف
13- مذهبة أحيحة	غول – فتول	سجع مطرف
14- مذهبة عمرو	قد – السرف (بدون تصريع)	
15- مرثية أبي ذؤيب	تتوجع – يجزع	سجع مطرف
16- مرثية علقمة	مضطجع – الجزع	سجع مطرف
17- مرثية متمم	هالك – أوجعا (بدون تصريع)	
18- مرثية مالك	ليلة – النواجيا (بدون تصريع)	
19- مشوبة النابغة	تهجرا – ذرا	سجع مطرف
20- مشوبة القطامي	الطلل – الطول	جناس ناقص
21- مشوبة الشماخ	عالز – النواشز	سجع مطرف
22- ملحمة ذي الرمة	ينسكب – سرب	جناس ناقص

23- ملحمة الطرماح	اغتماضي - المراض	جناس ناقص

يلاحظ على التصريع في نصوص الجمهرة موضع التحليل ما يلي:

أولًا: رغم اطراد التصريع في معظم القصائد، فإن اثنتين من قصائد الرثاء واثنتين من قصائد المنافرات خلت منه، هي مرثيتا متمم بن نويرة ومالك بن الريب، ومذهبتا ملك بن العجلان وعمرو بن امرئ القيس، ولعل طابع المنافرات وما في غرض القصيدتين من حالة الغضب والتهديد شغلتا مالكًا وعمرًا عن التصريع، وكذلك حال تفجع متمم بن نويرة لمقتل أخيه، وأنه مات على غير الإسلام، كما قال لعمر بن الخطاب ﷺ [1] , وكذلك أنفاس مالك بن الريب، شُغل هؤلاء جميعًا بهذا عن التصريع، الذي هو من التغني في الشعر، أما باقي القصائد، فإن النزوع فيها نزوع إلى التغني، واختلاطه بحالة ما من حالات القرار النفسي، حتى في قصائد الفخر. هذا في حين تكرر التصريع في خلال مجمهرة عبيد بن الأبرص أربع مرات، وفي منتقاة المرقش الأصغر مرة، ويلاحظ على الأبيات التي جاءت مصرعة في النصين أنها غالبًا ما كانت بداية فصل دلالي جديد، أو معنى جزئي؛ ومن ثم فإن التصريع كان ذا دلالة فنية مزدوجة من جهة الموسيقى ومن جهة بناء الدلالة.

ثانيًا: كانت للتصريع قيمة أخرى - بالإضافة إلى القيمتين السابقتين - هي ترجيح رواية مطلع نصي عبيد بن الأبرص وقيس بن الخطيم، أما نص عبيد فقد أورد الهاشمي مطلع النص كما هو في النسخة التي اعتمدها أصلًا، وهي نسخة الفاتيكان، وقد انفردت بهذه الرواية[2]:

(1) نقل الهاشمي عن أبي الفرج الأصفهاني في الأغاني أن متممًا لما أنشد عمر بن الخطاب ﷺ أبياتًا من قصيدته في مسجد النبي صلى الله عليه وسلم قال: هذا والله التأبين، لوددت أني أحسن الشعر، فأرثي أخي زيدًا بمثل ما رثيت به أخاك. فقال متمم: لو أن أخي مات على ما مات عليه أخوك ما رثيته، وكان زيد بن الخطاب قد استشهد في اليمامة في قتال المرتدين، بينما قتل مالك مرتدًا غير مسلم. انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص747، هامش 1.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460، هامش 2. وانظر: مقدمة التحقيق، ص 68.

1- أإن تبدّلَتْ أَهْلَها وُحوشًا   وغَيّرَتْ حَالَها الخُطُوبُ

ثم أورده مرة أخرى في البيت (11) بلا استفهام:

11- أنْ بُدّلَتْ مِنْ أَهْلِها وُحوشًا ... وغَيّرَتْ حَالَها الخُطُوبُ

فى حين أوردت كل النسخ الأخرى مطلع القصيدة "عيناك دمعهما سروب"، وهي الرواية التي اختارها البجاوي، واختارتها منه هذه الدراسة، بينما أورد التبريزي المطلع [1]:

أَقْفَر منْ أَهْلِهِ مَلْحُوبُ   فالقُطَّبِيّاتُ فالذَّنُوبُ

وكان ترجيح الدراسة لمطلع رواية البجاوي دون غيرها؛ لأسباب:

- أن المطلع مصرع بينما رواية الهاشمي المطلع فيها غير مصرع، في نص جاءت أربعة أبيات فيه غير المطلع مصرعة؛ مما تُستبعد معه رواية الهاشمي.
- إشارة الهاشمي إلى أن "صدر البيت – في الرواية التي أثبتها – غير متزن"[2]؛ مما يستبعدها أيضًا.
- تكرار البيت - مع تغيير فيه – في البيت الحادي عشر عند الهاشمي؛ لأن هذا البيت لا يمثل طريقة من طرق بناء الدلالة الكلية أو الجزئية في النص، وليس من باب التوكيد اللفظي؛ ومن ثم تستبعد هذه الرواية.
- اتساق الرواية المختارة مع باعث النغم وأصل المعنى في النص، واتساقها مع البناء الدلالي الكلي فيه؛ ذلك أن باعث النغم وأصل المعنى هو معاناة الوحشة والانفراد مع تطاول العمر وهلاك الأهل. ثم بني على هذا الأصل أقسام القصيدة الثلاثة وهي:

1- إقفار الديار من أهلها.
2- عرض خلاصات السنين وتجاريب العمر المديد.

---

(1) انظر: التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت 502هـ): شرح القصائد العشر، تحقيق د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة - بيروت 1400هـ = 1980م، ص 468.

(2) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 460، هامش 2.

3- تذكر أيام الشباب والقوة؛ حيث الرحلة والصيد.

فجاء المطلع مصورًا حالة هذا الشيخ الفاني الحزين على هلاك الأهل، فهو يتتبع صور انهمار دمعه في مشابهات عديدة، ثم يذكر إقفار الديار منهم، ثم حكمة الدهر، ثم أيام شبابه.

وأما نص قيس بن الخطيم فقد اختار الهاشمي رواية المطلع:

أَتَعْرِفُ رَسْمًا كالطِّرازِ المُذهَّبِ لَعَمْرَةَ عاف غَيْرَ مَوْقِفِ رَاكِبِ

وذكر أن رواية الديوان والأغاني ومنتهى الطلب وابن سلام جميعًا "كاطِّراد المذاهب"[1]، وقد اختارت الدراسة هذه الرواية الثانية لاتفاق الكلمتين (المذاهب – راكب) في وجود ألف التأسيس في كل منهما؛ إذ يحدث وجودها نوعًا من التلاؤم الصوتي بين كلمتي التصريع. أما الرواية التي أثبتها الهاشمي، وإن كانت الكلمتان (المذهب – راكب) قد توافر فيهما التقفية، وهي تساوي الجزءين في السجع، وتساويهما في التفعيلة مع باقي النص بلا زيادة أو نقصان [2]، فإنهما أقل تلاؤمًا من الرواية المختارة.

ثالثًا: النوع الغالب من البديع على كلمتي الجزءين هو السجع المطرف، وهو يمثل صورة من صور علاقة كلمة القافية بالبديع في البيت والأبيات؛ إذ كثيرًا ما تدخل كلمة القافية في علاقات بديعية مع باقي كلمات البيت، أو تدخل الجملة التي فيها القافية في علاقة مع جملة من مكونات البيت أو الأبيات. وتشمل هذه العلاقة كل أنواع البديع في مستويي الإفراد والتركيب، على النسق الذي جاء في أول هذا

(1) انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 646، هامش 1.

(2) عرف ابن رشيق التقفية أنها "أن يتساوى الجزءان من غير نقص ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة"، في مقابل التصريع الذي حدده بأنه "ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه وتزيد بزيادته". وقد ضرب مثلًا للزيادة ببيت امرئ القيس:

قِفا نَبكِ مِن ذِكرى حَبيبٍ وَعِرفانِ وَرَسمٍ عَفَت آياتُهُ مُنذُ أَزمانِ

وضرب مثلًا للنقص ببيت لامرئ القيس أيضًا:

لِمَن طَلَلٌ أَبصَرتُهُ فَشَجاني كَخَطِّ زَبورٍ في عَسيبِ يَماني

انظر: ابن رشيق: العمدة، ج1، ص173.

المبحث. وعلى ما سبق الاستشهاد عليه في النماذج(*).

رابعًا: ما ذكره العلوي وابن الأثير من درجات التصريع السبعة لا علاقة له بـ "موسيقى" الشعر؛ بل هو رصد للعلاقات الدلالية والنحوية بين الشطرين، باستثناء الدرجة الخامسة، وهي التصريع المكرر بلفظة واحدة في الشطرين (يئوب – يئوب، مثلا)، والسابع المسمى المشطور، والذي هو اتفاق الكلمتين في الوزن دون السجع (مثل: الذنوب – الجحود).

خامسًا: تناظر التصريع مع إحدى صور "رد العجز على الصدر"، وهي التي يكون العجز مردودًا على اللفظ آخر الشطر الأول.

- **تماثل الوزن:**

وهو خاص باتفاق البنية الصرفية للمفردات دون حروفها، ويسمى الموازنة، وهي أحد أنواع السجع كما مر، وهو أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في أوزانها،

(*) يشكل تحليل علاقة كلمة القافية بالبديع في البيت والأبيات جزءًا من المنظومة التحليلية لموسيقى النص الشعري التي أقترحها، والتي سيكشف تطبيقها عن خصائص الإيقاع الموسيقي في كل نص شعري، ثم في جملة من النصوص الشعرية لشاعر معين أو مرحلة زمنية، أو طبقة من طبقات الشعراء ... إلخ.

ثم في مستوى أعلى من هذه المنظومة، وهو تحليل علاقة موسيقى البناء (الوزن والقافية) بموسيقى العناصر (البديع اللفظي)، سيتكشف خصائص الأوزان العروضية من حيث علاقاتها بالأبنية الدلالية، ومن حيث خصائص نظام الشطرين الذي تأبى على محاولات الكسر قرابة أربعة عشر قرنًا، حتى جاءت حركة الشعر الحر، وما يتيحه هذا النظام الصارم من حرية لا نهائية في تنويع الإيقاع الموسيقي داخل الإطار الثابت، وهذه الأخيرة ذكرها الحساني حسن عبد الله في مقدمة ديوانه "عفت سكون النار". انظر على سبيل المثال: ص 21، ص25، 32-43. وأشارت إليه د. سلمى الخضراء الجيوسي في مقالها "بنية القصيدة العربية عبر القرون"، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع98 – نوفمبر 1996، وتقول ص 18: "إن لهذا الشكل منحين رئيسيين متناقضين؛ الأول: بساطته وليونته، تلك المرونة الكاملة التي تسمح للشاعر المجيد بالكثير من الحرية بتلوين اللهجة، وتراوح الإلقاء، وتنوع الإيقاع والتوقيت، وكذلك المزاج والموضوع، دون أية تضحية بجلال الشكل وهيبته، أما المنحى المناقض ففيه صفتان تحدان من الحرية؛ الأولى: تلك العلاقة العتيدة بين شطري البيت .. والأخرى تنبع من النماذج الأسلوبية داخل القصيدة". وتشير ص 20 إلى النتائج الموسيقية والجمالية والمعنوية الكثيرة لنظام الشطرين، والذي أفرزه التوازن الشديد بينهما.

وأن يكون صدر البيت الشعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنًا"[1].

وهذا النوع من الموسيقى الجزئية يحدث إيقاعًا ظاهرًا في الأبيات، يقول العلوي: "ومتى كان الكلام في المنظوم والمنثور خارجًا على هذا المخرج كان متسق النظام رشيق الاعتدال"[2]. ويرد ابن الأثير أيضًا علة استحسان الموازنة، وقبول النفس لها إلى ما فيها من اعتدال في مقاطع الكلام، وهو من مطالب النفس في جميع الأشياء[3].

ويطرد هذا اللون من ألوان البديع اللفظي في موسيقى المفردات في نصوص الجمهرة، مشكلًا - مع غيره من عناصر الموسيقى الجزئية - إيقاعًا موسيقيًّا ظاهرًا.

- من هذا الصبغ الموسيقي في حشو البيت قول بشر بن أبي خازم في مجمهرته، يصف ناقته التي يسلى الهم عنه بها:

7- زَيّافَةٍ بالرّحْلِ صادِقَةِ السُّرَى خَطّارَةٍ تَنْفِي الحَصَى بِمُثَلَّمِ[4]

الموازنة بين "زيافة" و"خطارة".

ومنه قول ذي الرمة في ملحمته، يصف راكب الناقة في إسراعها به، ويعني نفسه:

33- تَخدي بِمُنخَرِقِ السِربالِ مُنصَلِتٍ مِثلِ الحُسامِ إذا ما صحبه شَحَبوا[5]

الموازنة بين "منخرق" و"منصلت".

ومنه قول الطرماح بن حكيم في ملحمته، يصف المحاريج التي قطعها هو وصحبه في شدة القيظ:

---

(1) العلوي: الطراز، ج3، ص 38. وانظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 291، والسيوطي: شرح عقود الجمان، ص 152.

(2) العلوي: الطراز، ج3، ص 38.

(3) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص291.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 508. زيافة: مسرعة في تمايل، صادقة السرى: تصبر على السير ليلًا، خطارة: تخطر بذنبها مرحًا ونشاطًا، تنفي: تنحي، المثلم: منسمها الذي ثلمته الحجارة. انظر: هامش 6 ن ص.

(5) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 948. الخَدْيُ والخَدَيان: ضرب من السير، السربال: القميص [ومنخرق السربال: كناية عن كثرة السفر أو ما يصيبه فيه من تعب]، منصلت: ماض، شحبوا: ضمروا وتغيروا.

24- وَتَرى الكُدرَ في مَناكِبِها الغُب رِ رَذايا مِن بَعدِ طولِ انقِضاضِ[1]

الموازنة بين "الكدر" و"الغبر".

- ومن هذا الصبغ البديعي الواقع في القافية مع حشو البيت، قول الأعشى في سمطه، يصف ناقته التي حملته إلى ممدوحه:

2- لَم تَعَطَّف عَلى حُوارٍ وَلَم يَق طَع عُبَيدٌ عُروقَها مِن خُمالِ[2]

الموازنة بين "حوار" و "خمال".

ومنه قوله أيضًا، يصف ما عند ممدوحه من مكارم الأخلاق:

42- وَصِلاتُ الأَرحامِ قَد عَلِمَ النا سُ وَفَكُّ الأَسرى مِنَ الأَغلالِ[3]

الموازنة بين "الأرحام" و"الأغلال".

- ومن هذا الصبغ البديعي الممتد على مساحة من النص، قول الشماخ بن ضرار، يصف صنعة القواس في قوسه:

25- فَأَمْسَكَهَا عَامَيْنِ يَطلُب دَرْأَهَا وَيَنْظُرُ مِنْهَا مَا الّذِي هُوَ غَامِزُ

26- أَقَامَ الثِّقَافُ وَالطّرِيدَةُ مَتْنَهَا كَمَا أَخْرَجَتْ ضِغنَ الشَّمُوسِ المَهَامِزُ[4]

الموازنة بين "درأها" و"متنها". ومجيئها في نهاية الشطر الأول من البيتين فيه مزيد اعتدال في إيقاع البيتين.

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص993. الكدر: القطا، رذايا: مهزولة، انقضاض: سرعة. [الغبر: أي المغبرة التي وصفها من قبل بأنها ملبسات القتام أي الغبار]. انظر: هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 327. لم تعطف على حوار: لم ترضع حوارًا وهو ولد الناقة؛ لأنها لم تحمل ولم تنتج، ولم يكن لها لبن وهو أصلب لها، خمال: داء يصيب قوائم البعير، عبيد: بيطار عارف بأدواء الإبل. انظر: هامش 3 ن ص.

(3) السابق، ص 333.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 830. درأها: اعوجاجها، غامز: غير مستوٍ، الثقاف: خشبة تقوم بها الرماح، الطريدة: القصبة التي يعرف بها اعتدال الرمح، ضغن الفرس: جموحه وصعوبة انقياده، الشموس: الصعب، المهامز: جمع مهماز، وهو حديدة في مؤخر خف الفرس الرائض. انظر: هامش 2، 3 ن ص.

ومنه قول الطرماح بن حكيم في ملحمته، يصف قومه أهل الصبر وأهل النصر:

36- نَقَّبَت عَنهُمُ الحُـــــروبُ فَذاقـوا بَأسَ مُستَأصِلِ العِدى مُبتاضِ

37- كُلُّ مُستَأنِسٍ إِلى المَوتِ قَد خا ضَ إِلَيهِ بِالسَّيفِ كُلَّ مَخاضِ[1]

الموازنة بين "مستأصل" و"مستأنس".

ومنه قول الأعشى في سمطه يمدح الأسود بن المنذر، واصفًا غزوه أعدائه:

65- رُبَّ رِفْدٍ هَرَقتَهُ ذَلِكَ اليَو مَ وَأَسرى مِن مَعشَرٍ ضلال

66- وَشُيوخٍ حَربى بِشَطّ أَريكٍ وَنِساءٍ كَأَنَّــهُنَّ السَعـالي[2]

الموازنة بين "أسرى" و"حربى".

- **التقسيم:**

سبقت الإشارة في موسيقى التراكيب إلى أن التقسيم من البديع المعنوي، وأنه طريقة من طرق بناء المعاني الفرعية والهامشية في النص. وأن موسيقاه نابعة منه، لوقفات اللسان فيه، ومن تضافر بعض العناصر الأخرى معه كالمقابلة والتقطيع والترصيع.

أما تقسيم المفردات فتنبعث موسيقاه من وقفات اللسان بعد كل مفردة من مفردات أقسام المعنى الذي يستوفيه. كما قد يتكاثف إيقاعه الموسيقي باقترانه بالتقطيع، وهو هنا استقلال الكلمة الواحدة بالتفعيلة الواحدة، وباقترانه بالمقابلة، وباقترانه بالسجع المطرف أو المتوازي في المفردات.

والتقسيم - خاصة المجرد منه عن عناصر الموسيقى الأخرى - ظاهرة من ظواهر موسيقى البناء الجزئي. ويظهر فيه أثر وقفات اللسان أكثر من التقسيم في التراكيب؛ لكثرة عدد الوقفات أحيانًا عن أرباع البيت.

---

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص 995. مبتاض: مستبيح، من ابتاض القوم القومَ، أي استباح بيضتهم، مستأنس: أصبح يستأنس به من كثرة ملاقاته. انظر هامش 3، 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 338-339. الرفد: القدح العظيم، كنى بإراقته عن إراقة الدم، أي الموت، ضلال: يئسوا من أنفسهم، حربى: جمع حريب، وهو المأخوذ ما له، أريك: واد، السعالي: الغيلان، يصفهن بالضر وسوء الحال. انظر: هامش 6، ص 338، هامش 2 ص 339.

- **من نماذج التقسيم المجرد للمفردات:**

قول قيس بن الخطيم في مذهبته يصف عفته عن ذوات القرابة والحقوق:

5- وَمِثْلِكِ قَد أَصْبَيْتُ لَيْسَتْ بِكَنَّةٍ ... وَلاَ جَارَةٍ ولا حَلِيلَةِ صَاحِبِ[1]

فقد استوفى كل من يُتَنَزَّه عن فتنتهن وبعثهن على اللـهو والغزل من النساء.

ومثل قول مالك بن العجلان يفتخر بقومه:

13- أَبْنَاءُ حَرْبِ الحُرُوبِ حرضنا ... أَبْكَارُها والعَوَانُ والشُّرُفُ[2]

ذكر كل أنواع الحروب من حيث أقسام الزمن فيها.

ومثله قول ذي الرمة في ملحمته، يصف بقايا آثار محبوبته:

8- يَبْدُو لِعَيْنَيْكَ منها وَهِيَ مُزمِنةٌ ... نُؤيٌ، ومُسْتَوْقَدٌ بالٍ ومُحْتَطَبُ[3]

- ومن نماذج تقسيم المفردات المقترن بالتقطيع: قول طرفة بن العبد في سمطه:

55- وَما زا | لَ تَشرابي ال | خُمورَ | وَلَذَّتي | وَبَيعي | وَإِنفاقي | طَريفي | وَمُتلَدي

فعولن | مفاعيلن | فعول | مفاعلن | فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن

56- إِلى أَن تَحامَتني العَشيرَةُ كُلُّها ....[4]

وقوله بعد:

103- وَلَكِن | نَفى عَنّي ال | أعادي | جُراءَتي | عَلَيهِم | وَإِقدامي | وَصِدقي | وَمَحتِدي

فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن | فعولن | مفاعيلن | فعولن | مفاعلن[1]

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص647. الكنة: زوجة الأخ، الجارة: من نزلت في جواره. انظر هامش 1 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص639. حرضنا: حضنا، الأبكار: التي لم تشتعل من قبل [ومن النوق التي لم تلقح]، العوان: النَّصَف بين المسنة والبكر، أراد الحرب التي قوتل فيها مرة بعد مرة، الشُّرُف: جمع شارف، وهي المسنة من النوق، شبه بها الحرب القديمة.

(3) الهاشمي: السابق، ص943. مزمنة: أتى عليها زمن. النؤى: حفر حول بيوت الأعراب يحجز المطر عنها. انظر هامش 4 ن ص.

(4) الهاشمي: السابق، ج1، ص 438. الطريف: ما استحدث، والتليد ما ورث. انظر: ن ص.

ومنه قول النابغة الجعدي في مشوبته:

بَلغنا السـ سما مَجدًا وجُودًا وسُؤدَدًا وإنّا لَنرجو فَوقَ ذلكَ مَظهَرَا[2]

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

- ومن نماذجه المقترنة بالسجع: قول المرقش الأصغر يصف فرسه:

12- أَسِيلٌ نَبِيلٌ لَيْسَ فِيهِ مَعَابَةٌ ... كُمَيْتٌ كَلَوْنِ الصِّرَفِ أَرْجَلُ أَقْرَحُ[3]

فكلمتا "**أسيل – نبيل**" بينهما تواز، وأرجل وأقرح بينهما توازن.

- ومن نماذج التقسيم المقترن بالمقابلة: قول لبيد بن ربيعة في سمطه، يصف هروب البقرة الوحشية حين سماعها حس الصائد:

48- فَغدَتْ، كِلا الفَرجَينِ تَحْسِبُ أَنّه مَوْلى المَخَافَةِ، خَلْفُها وَأَمَامُهَا[4]

فالتقسيم جعل موضع المخافة الذي تتوقع مجيء الصائد منه من الأمام ومن الخلف، وبينهما تقابل.

ج- موسيقى الحروف:

تنبعث موسيقى الحروف من تكرار الصوامت والصوائت في شطر البيت أو البيت أو ما يزيد على البيت. هذا التكرار يحدث نغمًا موسيقيًّا محضًا، يشكل مع عناصر الموسيقى الجزئية الأخرى في الشطر، وفي البيت وفي أكثر من البيت، ما يسميه د. عبد الله الطيب "قوة الرنين وإيحائيته"، وإن كان هو يجمعهما مع الحركات والسكنات وسكنات الزحاف وخلجات الاختلاس وضربات الوزن أيضًا [5].

---

(1) السابق، ص 451. المحتد: الأصل. انظر: هامش 4 ن ص.

(2) الهاشمي: الجمهرة؛ ج2، ص785.

(3) الهاشمي: الجمهرة؛ ج1، ص 556. الأسيل: الأملس المستوي، النبيل: الغليظ، الكميت: هي من الخمر فيها حمرة وسواد، أرجل: أي محجل إحدى رجليه ومطلق الثلاث، وهو يكره إلا أن يكون فيه وضع يميزه، ولذلك قال: أقرح وهو من القرحة أي الغرة الصغيرة. انظر هامش 1 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة؛ ج1، ص 367. الفرجين: الجانبين، مولى المخافة: موضع المخافة. انظر: ص367-368.

(5) انظر: د. عبد الله الطيب: المرشد، ج3، ص 58-61.

وإفراد تكرار الحروف والمدود بالتحليل دون باقي العناصر التي ذكرها د. الطيب - على أهميتها في كونها جميعًا مصادر متضافرة لموسيقى النص الشعري – لأنها الأظهر من بينها في إحداث الإيقاع الموسيقي، أو بتعبير آخر لأنها تمثل أصباغًا على رقعة النسيج الصوتي للنص المكونة خيوطه من الحركات والسكنات وسكنات الزحاف... إلخ.

وهذا الظهور يرجع إلى سببين؛ الأول: التكرار نفسه؛ لأن فيه مزيد إظهار للعنصر المكرر، خاصة إذا تكرر الحرف أو المد خمس مرات على الأقل في البيت مضافًا إليها إشباع حرف القافية دائمًا. الثاني: أن المد – مع تكراره – أكثر ظهورًا صوتيًّا من السكون الذي على الحرف، رغم تساويهما في الزمن العروضي، أي أن كلًّا منهما يعبر عنه برمز الساكن (5) في مقابل الشرطة (/) المعبر بها عن المتحرك.

وقد أشار د. إبراهيم أنيس إلى هذا الفارق في درجة الوضوح بين الحرف الساكن وبين حرف اللين، بأن "الأصوات الساكنة على العموم أقل وضوحًا في السمع من أصوات اللين"[1]، وإن كان يقصد بأصوات اللين ليس فقط المد بالألف والواو والياء؛ بل يجمع معها أيضًا الحركات الثلاثة: الفتحة والكسرة والضمة، في حين يقصد بالأصوات الساكنة الصوامت، إذا خلت من إحدى الحركات الثلاثة[2].

أما تلاؤم الحروف - وهو ناتج عن تعديل الحروف في التأليف بلا بعد شديد، أو قرب شديد في مخارجها، مع اعتدالها في عدد الحروف، وفي توالي الحركات [3] - فإنه ليس مصدرًا من مصادر الإيقاع في النص الشعري؛ ذلك أن هذا الاعتدال الذي هو جامع لشروط تأليف حروف الكلمة هو "أصل كلي في تحسين اللغة"، كما يقول ابن الأثير [4]. أي أنه متحقق في أصل الوضع، لا في خصائص الإبداع الشعري.

(1) د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية ط 3، 1961، ص27.

(2) انظر: السابق، ص 28-29.

(3) انظر: الرماني: النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، ص 96، والعلوي: الطراز، ج1 ص109-110، وابن الأثير: المثل السائر، القسم الأول، ص 172، 104-107.

(4) انظر: ابن الأثير: المثل السائر، ص 172.

ومن ثم كان معيار الاستحسان فيه الذوق والحس السليم والطبع دون القاعدة [1]. ويمكن القول: إن تلاؤم الحروف هو أصل النسيج الصوتي الذي يصبغه الشاعر بأصباغ موسيقى الحروف والمفردات والتراكيب.

وبالنظر في مفردات النصوص موضع التحليل من الجمهرة، وما فيها من التكرار في الصوامت والصوائت، أو في الحروف والمدود - تبين أن بعض النصوص يقوى فيها جدًّا رنين الحروف، المتضافر مع الممدود، ومع العناصر الموسيقية الجزئية الأخرى، وأقواها على الإطلاق سمط الأعشى.

ومنها قسم المنتقيات جميعًا، ومنها ما يخفت فيه هذا الرنين مثل مجمهرة خداش بن زهير، ومشوبة القطامي ومرثيتي متمم ومالك بن الريب.

أما مشوبة الشماخ بن ضرار الذبياني، فهي أقل خفوتًا من سابقاتها. وتنفرد ملحمة الطرماح بن حكيم بثقل ظاهر في تأليف حروف مفرداتها، وفي تأليف المفردات مع بعضها، ومرد هذا الثقل إلى مخارج هذه المفردات من جهة، ثم قلة عناصر الموسيقى الجزئية في النص من جهة أخرى، ثم نفور قافيتها الذي سبقت الإشارة إليه من جهة ثالثة [2].

من تكرار الحروف أو الصوامت الذي أحدث إيقاعًا موسيقيًّا، قول الأعشى في سمطه،

---

(1) انظر: الرماني: السابق، ص 95-96. وابن الأثير: المثل السائر، ج1، ص 173.

(2) يبدو جليًّا ثقل الكلمات وعدم تلاؤمها في هذا النص؛ لعدة أسباب، منها: كثرة حروف الجهر والإطباق والشدة في البيت الواحد كالضاد والدال والجيم والقاف، مثل قوله يصف قوة ناقته:

12- فَهيَ قَوداءُ نُفِّجَت عَضُداها عَن زَحاليقِ صَفصَفٍ ذي دِحاضِ

13- عَوسَرَانِيَّةٌ إِذا انتَفَضَ الخِمـ ـسُ نِطافَ الفضيض أَيَّ انتِفـاضِ

يقول: هي طويلة، تباعد بين يديها حين تسير على الأرض الزلقة الملساء من فرط قوتها. وهي شديدة على السير حتى في وقت العطش حين تنفد بقايا الماء العذب في اليوم الخامس من ورودها الأول.

- أو تتابع الحركات مثل قوله:

10- سَوفَ تُدنيكَ مِن لَميسَ سَبَنتا ةٌ أَمارَت بِالبَولِ ماءَ الكِراضِ

- أو تكرار حرفين متتابعين مثل الثاء والجيم في قوله يصف الغراب اللعين:

10- صَيدَحِيُّ الضُحى كَأَنَّ نَساهُ حيث يَجتَثُّ رِجلَهُ في إِباضِ

انظر: الهاشمي: الجمهرة، ج2، ص988-989. وانظر كذلك الثقل في الأبيات: 14-15-26-27-34-41.

يصف شدة بُعد ديار جبيرة عنه:

6- رُبَّ خَرْقٍ مِنْ دونِها يُخْرِسُ السَّفْ ـرَ، ومِيلٍ يُفضي إلى أَمْيالِ[1]

تكرر حرف الراء في البيت أربع مرات، متجاوبًا مع الجناس الناقص في الشطر الثاني بين "ميل" و"أميال"، ومع المدود الأربعة في الشطر الثاني، ويكاد حرف الراء المتكرر يسمع صوت النوق بما عليها من أحمال، وهي تقطع المفازة الواسعة، منفردًا هذا الصوت في الصمت المحيط بها في أطراف هذه المفازة، وفي صمت الراحلين عليها؛ مخافة ما يتوقع من أخطارها.

ثم يتجاوب هذا التردد لحرف الراء مع تتابع المدود في البيت التالي له:

7- وَسِقَاءٍ يُوْكَى على تَأَقِ المَا ءِ، وَسَيْرٍ، ومُسْتَقَى أَوْشَالِ[2]

ففي البيت سبعة مدود أحدها بالواو، تتصل إيقاعًا وإنشادًا بالمدود الأربعة آخر البيت السابق، ثم تتجاوب مع الجناس الناقص بين "سقاء" و"مستقى"، مع هسهسة حرف السين في كلمتي الجناس مع "سير". ويوشك تتابع المدود على هذا النحو في البيتين أن يخيل حركة أعناق الإبل التي تمتد ارتفاعًا وانخفاضًا في هذه الأميال الطويلة.

ومن تكرار الحروف أيضًا تكرار حرف الفاء في قوله يصف شيبه وشبابه:

78- فَلَئِنْ لَاحَ في المَفَارِقِ شَيْبٌ يا لَبَكْرٍ وَأَنْكَرتني الفَوالي

79- فَلَقَدْ كُنْتُ في الشَّبابِ أُبَارِي حِينَ أَغْدو مَعَ الطِّماحِ ظِلالي[3]

فقد تكرر حرف الفاء أربع مرات في البيت الأول، ثم مرتين في التالي، مع استمرار المدود، أربعة في الأول وثمانية في التالي، ثم تجاوبها جميعًا مع تكرار حرف اللام ست مرات في

(1) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص 323. الخرق: المفازة الواسعة، يخرس السفر: يخاف المسافرون أن يرفعوا أصواتهم فيه بالكلام، الميل: الطريق. انظر: هامش 6، 7 ن ص.

(2) الهاشمي: السابق، ص324. السقاء: القربة، يوكى: يربط، التأق: الامتلاء، مستقى أوشال: نَضَبُ القربة، أي بقايا الماء. "يقول: وسفر طويل تملأ له أوعية الماء ثم لا يكون حظ المسافر إلا الأوشال". انظر: هامش 1 ن ص.

(3) الهاشمي: السابق، ج1، ص341. الفوالي [يعني النساء]، أباري: أعارض. الطماح: النشاط والخفة، مثل الجماح، والذين يطمحون في الصبا، أي يذهبون فيه مذهبًا بعيدًا.

البيت الأول، مع الجناس بين "شيب" و"الشباب"، وشبه الموازنة بين "الشباب" و"الطماح" و"ظلالي".

ويلاحظ عمومًا أن سمط الأعشى تنسج المدود المتتابعة في الأبيات في الشطر الثاني منها خاصة، والمتجاوبة مع المد الذي ينتظم كل كلمات القافية، وهو الردف، تنسج موسيقاه الإيقاع نسجًا محكمًا، تتوزع عليه كل أنواع الموسيقى الجزئية، فتحدث إيقاعًا موسيقيًّا، هو الأعلى بين نصوص الجمهرة(1). كما يلاحظ أن مرد هذا الإيقاع الموسيقي الكثيف الناتج عن المدود إلى سببين؛ الأول: غلبة المد بالألف على معظم المدود التي في حشو الأبيات، وكل المدود التي في كلمات القافية .. ومن المعلوم أن الفتحة - سواء أكانت حركة قصيرة أم حرف مد - أوضح من الضمة والكسرة (2) , والثاني: أن حرف القافية اللام – والميم والنون- أكثر الصوامت وضوحًا بعد الحركات والمدود(3).

ومن تكرار الحروف قول عروة بن الورد في منتقاته يصف الصعلوك الخامل:

13- يُعِينُ نِسَاءَ الحَيّ ما يَسْتَعِنَّهُ وَيُمْسي طَلِيحًا كَالبَعِيرِ المُحَسَّرِ(3)

فقد تكرر حرف السين خمس مرات، مع الاشتقاق بين "يعين" و"يستعنه"، والسجع بين "البعير" و"المحسر"، متضافرة مع ستة مدود في البيت، فيوحي تكرار حرف السين المهموس بدلالة الرخاوة والدعة والتخاذل.

ومن تكرار الممدود قول دريد بن الصمة، يمجد مآثر أخيه في منتقاته:

22- كَميشُ الإِزارِ خارِجٌ نِصفُ ساقِهِ صَبورٌ عَلى العَزاءِ طَلّاعُ أَنجُدِ(4)

فقد تكررت في البيت ثمانية مدود، متجاوبة معع شبه الموازنة بين "كميش" و"صبور"، ثم متجاوبة مع تقسيم الأوصاف الأربعة في البيت.

(1) انظر على سبيل المثال الأبيات: 4-10-20-22-25-58-60-61.

(2-3) انظر: د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص 28. ودرجة الوضوح في الحروف والمدود مرجعها - كما ذكر د. أنيس - إلى درجة احتباس الهواء في المجرى أثناء النطق بالحرف أو اندفاعه بلا حوائل؛ مما يميز بين الحروف الشديدة والرخوة واللينة. انظر ص 27-28.

(3) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص572. الطليح: المُعْيَى، المحسر: المنقطع. انظر: هامش 3 ن ص.

(4) الهاشمي: الجمهرة، ج1، ص592. الكميش: القصير، العزاء: الأمر الشديد، الأنجد: ما ارتفع وغلظ من الأرض، أو الطريق في الجبل. انظر هامش 5 ن ص.

ومن تكرار الحرف الإيقاع الناتج عن تكرار حرف التاء في قول المرقش الأصغر في منتقاته، يصف خيال ابنة عجلان:

7- فوَلَّتْ وقد بَثَّتْ تباريحَ ما تَرى ووجْدي بها إذْ تَحْدُرُ العين أَبْرَحُ[1]

فقد تردد حرف التاء خمس مرات، دون خلفية من تكرار المدود، لكنه تجاوب مع تكرار حرف الراء أربع مرات بصوتها التكراري الظاهر، ثم مع توازي البنية الصرفية للفعلين "ولت – بثت"، ثم مع الاشتقاق في "تباريح" و"أبرح".

ومن الموسيقى الناتجة عن تكرار الحرف تكرار حرف الراء في ابتداء ملحمة الطرماح بن حكيم، دون امتزاج بإيقاع المدود في البيت، لكنه يتجاوب معه في أبيات مجاورة، ويتجاوب مع عناصر موسيقية جزئية أخرى. يقول في المعنى الجزئي الأول من غرض التغزل:

1- قَــــلَّ في شَــــطِّ نَهــــرَوانَ اغــــتِماضي وَدَعــــاني هَــــوى العُيــــونِ المِــــراضِ

2- فَتَطَرَّبــــتُ للــــصبا ثُــــمَّ أوقفــــت رِضًــــا بِــــالتُقى وَذو الــــبِرِّ راض

3- وَأَراني المَليــــكُ رُشــــدي وَقَــــد كُنــــتُ أَخــــا عُنجُهِيَّــــةٍ وَاعــــتِراضِ

4- غَــــيرَ مــــا ريبَــــةٍ سِــــوى رَيِّــــقِ الغِــــرْرَةِ ثُــــمَّ ارعَوَيــــتُ عِنــــدَ البَيــــاضِ[2]

فالبيت الثاني تكررت فيه الراء التكرارية في صفتها خمس مرات. وفي البيت الرابع تكررت فيه ست مرات. لكن الموسيقى النابعة من المد جاءت في البيت الأول، الذي حفل بسبعة مدود، والثالث الذي حفل بخمسة مدود، متجاوبين جميعًا مع عناصر موسيقية أخرى في الأبيات، هي: التصريع في الأول، والاشتقاق بين "رضا" و"راض" في الثاني.

ويلاحظ على الطابع الموسيقي لنص الطرماح أن ثقل حروفه وكزازة ألفاظه يبدأ مع المعنى الجزئي الثالث من الفصل الدلالي الأول في النص، وهو ذكر إنذار الغراب بالبين (8-9)، ثم يبلغ ذروته مع المعنى الجزئي الرابع، وهو وصف الناقة التي سوف تحمله إلى لميس

---

(1) الهاشمي: السابق، ج1، ص 54.

(2) الهاشمي: السابق، ج2، ص 987. العنجهية: التكبر، الاعتراض: النشاط، ريق كل شيء: أوله، الغرة: الغفلة. انظر: هامش 4، 5 ن ص.

(10-19). وفي الفصل الدلالي الثاني، وهو وصف المحاريج التي قطعها هو وصحبته (20-26). ثم تنثني ألفاظه إلى التلاؤم في الفصل الدلالي الأخير، وهو الذي يفخر فيه بقومه (27-41)، مع قلة عناصر الموسيقى الجزئية في النص على وجه العموم، وإن لم يخل منها بطبيعة الحال.

يخلص تحليل موسيقى العناصر الجزئية في نصوص الجمهرة إلى الملاحظات العامة التالية:

1- رغم تنوع عناصر الموسيقى الجزئية في كل نصوص الجمهرة موضع التحليل، فإن بعض هذه النصوص كان يغلب عليها صبغ بديعي معين، يطبعها بطابع موسيقي مختلف[*].

فعلى سبيل المثال:

- سمط لبيد بن ربيعة: صبغ الردف وهاء الوصل في كلمة القافية النص بإيقاع موسيقي متميز.
- سمط طرفة ومجمهرة بشر بن أبي خازم: لا تدخل كلمات القافية في علاقات بديعية مع كلمات البيت نادرًا عند طرفة.
- مذهبة قيس بن الخطيم ومرثية متمم: غلب فيها موسيقى المفردات، خاصة الجناس التام والناقص، وموسيقى الحروف، دون موسيقى التراكيب.
- مذهبة أحيحة بن الجلاح: غلب عليها التقطيع وشبه التقطيع (استقلال الجمل وشبه الجمل) على موسيقى النص، متناسبًا مع موسيقى بحر الوافر.
- مشوبة الشماخ بن ضرار: قل فيها جدًّا التوازن والتوازي بين المفردات وموسيقى التراكيب، وما جاء فيها غلب عليه الجناس الناقص وموسيقى الحروف نوعًا ما.

2- النص الشعري العربي القديم لم يستوعب كل الإمكانات الموسيقية الجزئية؛ مما يعنى تنوع هذه الإمكانات وثرائها.

(*) هذه الملاحظة نتيجة استقراء شبه تام لموسيقى النصوص. وإثبات هذا الاستقراء كان سيثقل كاهل الدراسة، والأمر بعدُ في حاجة إلى استقراء تام لكل نصوص الجمهرة.

3- تتجلى العلاقة بين البناء الموسيقي الكلي والجزئي في النص في بعض أنواع البديع الذي يربط القافية بكلمات البيت، مثل: التصريع، ورد العجز على الصدر، وتوازي البنى الصرفية لكلمات القافية.

ثم تقترح الدراسة المنظومة التحليلية التالية لموسيقى النص الشعري التي تحيط بالبناء الموسيقي للنص الشعري من كافة أطرافه ومستوياته. **تتكون المنظومة من العناصر التالية:**

- رصد موسيقى الحروف؛ صوامت وصوائت، من جهة: تكرارها – دلالات هذا التكرار وعلاقته بالمعنى – علاقة موسيقى الحروف بموسيقى المفردات وبموسيقى التراكيب.
- ملاحظة مسافات تكرار كل العناصر الموسيقية الجزئية على رقعة النص منفردة (الحروف – المفردات – التراكيب)، ثم في علاقاتها معًا؛ لملاحظة وجود "أنساق" لتكرار هذه العناصر؛ مما يولد نغمًا موسيقيًّا ثابتًا في النص.
- رصد علاقة كلمات القافية في النص بأنواع البديع داخل البيت وعبر الأبيات، ثم رصد علاقة البنية الصرفية لكلمات القافية بأنماط القوافي.
- رصد العلاقة بين كثافة الإيقاع الموسيقي للعناصر الجزئية في النص، وأقسامه الدلالية الجزئية والكلية.
- ملاحظة وجود علاقة بين موسيقى البناء (الوزن والقافية) أو موسيقى العناصر، والصور البيانية والشعرية في النص.
- يتطلب تطبيق هذه المنظومة التحليلية أذنًا عربية، ممتلئة بالنغم الشعري العربي؛ لتحديد مصادر الإيقاع والنغم في النص أولًا، ثم للاستجابة لأثره الموسيقي؛ تحليلًا وتقديرًا ثانيًا. وهذا سبيله – فيما ترى الدراسة – إعادة فكرة "الصالونات الأدبية" إلى حياتنا الثقافية؛ ليُعاد - من خلال ما يقرأ فيها من نماذج الشعر العربي العالية - تكوين الناقد الأدبي في أحد أهم أدواته النقدية، وهي القدرة على تذوق موسيقى الشعر العربي القديم.

* * *

الخــاتمة

تخلص هذه الدراسة إلى النتائج التالية:

1- الجملة النحوية الطويلة هي البنية اللفظية الأكبر في نصوص الجمهرة. وتتنوع طرق بناء بنائها لتشمل كل الوظائف النحوية التي يمكن أن تشغلها الجملة القصيرة في النحو العربي. كما تتنوع اتجاهات إطالتها إلى: اتجاه الامتداد؛ حيث تتوالد الجمل بعضها من بعض، واتجاه التفرع؛ حيث تطول الجمل من أكثر من عنصر من عناصر الجملة القصيرة، واتجاه التعدد بالوظائف النحوية التي تتعدد كالخبر والنعت والعطف والحال.

2- يتسم بناء الجملة الطويلة في الجمهرة بعدة خصائص هي: قطع سياق تعدد الوظائف النحوية بجمل مستأنفة، ثم العودة لسياق التعدد - ارتباط بناء الجملة الطويلة بأصل المعنى في النص - تضافره مع بناء الصورة الشعرية ومع بناء الأغراض والمقاصد الدلالية.

صعوبة الحكم بوجود نسق عام للاتصال والانفصال بين الجملتين البسيطتين أو القصيرتين في نصوص الجمهرة، أي عدم اطراد مجيء طريقة معينة من طرق بناء الجملتين مع بناء دلالي معين، أو في موضع معين من القصيدة كابتدائها أو ختامها. وهذه الصعوبة تكتنف الوحدات الأصغر في البناء؛ ألفاظًا وصورًا ودلالات، بعكس الوحدات البنائية الأكبر التي يمكن اكتشاف نسق ونظام عام يحكم علاقتها وطرق بنائها. باستثنناء جملة التذييل في الشعر، التي يطرد مجيؤها جملة مؤكدة، في الشطر الثاني من البيت. وأيضًا جملة التوكيد التي هي صورة تشبيهية إذا جاءت عقب المعنى / المشبه، وكثيرًا ما تأتي في الشطر الثاني أيضًا.

3- النمط الخامس من أنماط العلاقات بين الجملتين - والذي تقتضيه القسمة العقلية لهذه الأنماط، وهو الانفصال اللفظي النحوي الدلالي بين الجملتين البسيطتين والطويلتين - يكاد لا يوجد في نصوص الجمهرة؛ إذ لا تنفك الجملتان كلتاهما عن وجود علاقة دلالية بينهما؛ إما ظاهرة، وإما خفية تحتاج إلى استنباط. ومثله الاتصال اللفظي والانفصال الدلالي، لا يكاد يوجد أيضًا. وتكون العلاقة أظهر

كلما تعددت الروابط، وتحتاج في حال انعدام الروابط النحوية واللفظية إلى الاستعانة بالسياق وسباق الجملتين ولحاقهما؛ لفهم العلاقة بينهما.

4- حرفا العطف الواو والفاء هما أكثر حروف العطف التي تبنى بها الجملة في عطف النسق، يليهما في الكثرة حرف حتى الاستئنافية، ويقل استخدام باقي حروف العطف .. وهذه ملاحظة تحتاج إلى دعم إحصائي.

5- غلبة نمط العلاقة اللفظية الدلالية والعلاقة الدلالية على بناء الجمل القصيرة في الفصول الدلالية المبنية على المنافرات؛ مدحًا وفخرًا وهجاء وتهديدًا، فقد قصر طول الجمل في هذه النصوص؛ ومن ثم بنيت المعاني الفرعية والمتفرعة منها بطريق الاستئناف، برابط لفظي أو بدون رابط.

6- تشابه طرق بناء الجملتين الطويلتين مع طرق بناء الأغراض والفصول الدلالية في أنها: اتصال لفظي نحوي دلالي – اتصال لفظي دلالي – اتصال دلالي.

7- اتساع حدود "الصورة" إلى أبعد من حدودها التي استقرت عليها في علم البلاغة، أنها التشبيه والمجاز والكناية بمفاهيمها الاصطلاحية المعروفة؛ لتتناول الصورة الحقيقية.

8- يتسم نمط الكناية في نصوص الجمهرة بثلاث سمات:

الأولى: ارتباط الكناية - سواء في عناصرها المكونة لها أو في معنى المعنى فيها بالبيئة العربية - بزمانها ومكوناتها المادية والمعنوية من قيم وأعراف وتقاليد.

الثانية: كثير من التعبيرات الحقيقية – غير الكناية – فيها مستويان من المعنى، لكن العلاقة بين المعنيين ليست علاقة لزوم، كما في الكناية؛ بل هي علاقة تبعية، كما في الصور الحقيقية. لكن هذه التعبيرات ليست أيضًا صورًا حقيقية؛ لافتقادها عناصر الحركة والتخييل الذي تتميز به الصور الحقيقية. هذه المعاني الثواني التي تثرى بها التعبيرات الشعرية وراء معانيها المباشرة، وهي تعبيرات حقيقية تشير إلى عدة حقائق:

أ- أن لغة الشعر - حتى في مستوى التعبير الحقيقي - لغة متشحة بوشاح الفن، والذى آيته أن يتحرك ذهن المتلقي خطوة أو أكثر بعيدًا عن المعنى المباشر، وأن هذه السمة جوهرية في شعر الجمهرة.

ب- بناء على هذه الحقيقة، يمكن رصد التفاوت الفني في اللغة الشعرية، في مستواها التصويري من الأدنى إلى الأعلى على النحو التالي:

التعبيرات الحقيقية – الصورة الحقيقية – التشبيه (ومنه التشبيه التمثيلي) – الكناية – المجاز المرسل – الاستعارة - التمثيل.

وهذا التراتب في مستويات الفنية يؤكد مبدأ التفاوت الذي ينبث في تضاعيف علم البلاغة، مشكلًا مبدأ من مبادئها العامة.

ج- هذه التعبيرات الحقيقية تمثل النسيج الأول الذي ترسم عليه بقية خطوط الصور البيانية والشعرية بتنويعات ألوانها (طرق بنائها) ومواضع توزيعاتها. أو – بتعبير آخر – هي الأرضية التي تُقام عليها كل الأبنية التصويرية في النص، سواء الجزئية البيانية أو الكلية الشعرية.

الثالثة: تشابه بعض الكنايات في معانيها الثواني المرادة، في حين تختلف معانيها الأول؛ نتيجة الاختلاف في طرق الصياغة؛ مما يقتضي تحليل الفروق بين هذه الصور، وبيان أثر فروق الصيغة والسياق في اختلاف المعاني، رغم تشابهها في المعنى المراد.

9- تجانس الصور في النص من خصائص بناء الصور في نصوص الجمهرة. وتتعدد عناصر تجانس الصور في النص الشعري إلى تجانس في نمط الصور، وفي طريقة بنائها البياني والنحوي، وفي موقعها من البيت ومن النص، وفي دلالاتها. ويكون التجانس بين الصور في أحد هذه العناصر أو في بعضها مرتبطًا بأصل المعنى في النص؛ ومن ثم يكون تجليًا من تجليات إحكام بناء النص الشعري.

10- يستند تحليل الفروق بين الصور إلى أصلين نظريين، هما: تعريف علم البيان العربي، وإلى فكرة المعنى وصورة المعنى عند عبد القاهر الجرجاني.

11- تتنوع مجالات الفروق بين الصور إلى الفروق بين أنماط الصور، والفروق بين طرق بناء الصور داخل النمط الواحد، مع وحدة المعنى في كل مقارنة. ويبرز تحليل الفروق بين الصور أثر اختلاف أصل المعنى، وطريقة بناء الصورة نحويًّا وبيانيًّا، وسياق النص، في اختلاف الدلالات الفنية بين الصور.

12- يتسع ميدان دراسات الفروق بين الصور من النص إلى العصر؛ بما يسمح بإعادة تأريخ أدبنا العربي، ورصد تطوراته وفقًا لمذاهب الشعراء في التصوير.

13- استخدام النموذج الإدراكي والتحليلي أداة لتحليل الصور الفنية في النص الشعري له قيمته في فهم المكونات الأولية للصور الفنية، وفي فهم رؤية الوجود لدى الشاعر العربي، وإن لم تكن كافية في بيان فنية الشعر.

14- يتميز النموذج الإدراكي للشاعر العربي بثلاث خصائص رئيسة، هي: أنه نموذج مادي / إنساني، يثرى بالعناصر والعلاقات والقيم المادية والإنسانية، وليس فيه تصور واضح أو كامل للغيب والألوهية. وهو نموذج تفصيلي، يتوقف عند تفاصيل وجزئيات الوجود المحيط به ماديًّا وإنسانيًّا، وهو نموذج معرفي، تثرى الصور فيه بحقائق جغرافية، ومكونات بيئية، وقيم وعادات اجتماعية.

15- لم تكن الأسطورة مكونًا من مكونات النموذج الإدراكي للشاعر العربي في حدود النماذج موضع التحليل؛ ومن ثم لم تكن مستوى دلاليًّا يمكن أن تُئَوَّل به الصور المتكررة موضع التحليل.

16- بناء النص الشعري بناء دلالي في الأصل، تصب فيه كل الأبنية اللفظية والتصويرية والموسيقية. وتنقسم أنواع الدلالات في نصوص الجمهرة إلى ثلاثة أنواع: الأول: أبنية كلية، وتشمل: الأغراض – المقاصد. والثاني: أبنية جزئية، وتشمل: المعاني الجزئية الواقعة في المقاصد. والثالث: أبنية فرعية، وتشمل: المعاني الفرعية – المعاني المتفرعة – المعاني الهامشية.

17- تتميز الأبنية الدلالية في نصوص الجمهرة بعدة خصائص، هي:

أ- خلو بعض النصوص من غرض النسيب، وذلك في القصائد التي كان غرضها الرئيس: الرثاء - التهديد والوعيد - القيم الاجتماعية والفردية. ويلاحظ على هذه النصوص التي خلت من المقدمات الطللية خلوها من تعدد الأغراض، أي خلوصها لغرض واحد، تتعدد مقاصده الدلالية، وتبرز فيها بوضوح تلاحم هذه المقاصد جميعًا بلحمة جذر المعنى في النص، فكأن خلوها من النسيب كان مؤذنًا بوحدة الغرض الشعري.و هو طابع عام يفرق بين القصائد ذات المقدمات الطللية – التي هي جزء من غرض النسيب – وبين تلك التي لم تلتزم بهذه المقدمات الطللية.

ب- اختلاف وظيفة غرض النسيب في بناء النصوص. وتنحصر في ثلاث وظائف، تتوقف على باعث النغم في النص: فإذا كان باعث النغم هو العلاقة بالمرأة - رضًا أو غضبًا - تكون وظيفة النسيب إما بناء الدلالة الكلية في النص، ويكون من ثم نسيبًا خالصًا، أو يكون النسيب فلكًا دلاليًّا تدور فيه أغراض النصوص الأخرى. أما حين يكون باعث النغم المنافرات، فإن النسيب في النص يكون مفتاح النغم فقط، المهيئ المتلقين لاستقبال غرض النص الرئيس.

ج- اختلاف التغزل الخالص عن التغزل الذي هو مفتاح للنغم، واختلافهما عن التغزل الذي هو فلك دلالي تدور فيه أغراض النص في طبيعة الدلالات المعبر عنها، وفي مناسبة الابتداء لغرض النص، وفي طرق بناء الأغراض والمقاصد.

د- وضوح وثبات تقسيم المقاصد الدلالية تحت غرض النسيب، وعدم وضوح ذلك في الأغراض الأخرى، سواء أكانت هذه الأغراض في نصوص لها مقدمات غزلية أم لا.

18- تعددت أنواع الاستئناف الذي بنيت به الأبنية الدلالية، إلى الاستئناف بالأدوات (بل – حتى – إذا – لكن – الواو – الفاء)، والاستئناف المجرد عن الأداة. وقد جاء الاستئناف المجرد عن الأداة طريقة أساسية في بناء الأبنية الدلالية الكلية والجزئية؛ بينما تنوعت طرق بناء الأبنية الفرعية في استخدام هذه الطريقة، سواء كان الاستئناف ابتداءً للبنية الفرعية أو قطعًا لسياق ممتد من البناء النحوي أو الدلالي، مثلما في الاستطراد، أو استئنافًا بأداة من أدواته، أو استمرارًا للمعنى، مثلما في إجابة السؤال المذكور أو المقدر.

19- أنواع العلاقات الدلالية التي تربط المعاني الفرعية والمتفرعة والهامشية أكثر تنوعًا من تلك التي تربط بين المعاني الكلية والجزئية، وهذا مقتضى ثراء هذه المعاني نفسها في النص الشعري. ولذا كانت هذه المعاني لا يمكن حصرها، كما أن تفاوت الشعراء فيها أكثر، وتأتي طرق بنائها لتشمل كل الوظائف النحوية التي يتيحها النظام النحوي العربي، وإن كان البناء النحوي يغلب فيها على الاستئناف، بعكس

الأبنية الكلية والجزئية. أما المعاني الفرعية التوكيدية أو الحكمية فتبنى بطريق الاستئناف المحض غالبًا، وتكون في عجز الأبيات.

20- النص الشعري بناء موسيقي متنوع العناصر والأبنية؛ بعضها كلي ينتظم جوانبه جميعًا، وبعضها جزئي يتوزع على مسافات متفاوتة منه.

21- تنوعت مصادر الموسيقى الكلية إلى عدة عناصر، هي: الوزن وطبيعة النغم – العروض والضرب – عمود النغم والزحافات أو متغيرات النغم. كما تنوعت البحور من حيث موقع الأوتاد في البدء أو الوسط أو الطرف إلى بحور أصول وبحور فروع.

22- وزنا الطويل والبسيط أكثر الأوزان دورانًا في نصوص الجمهرة.

23- تحليل العروض والضرب يثبت ثبات نغمة العروض والضرب عبر النص كله في بعض البحور، وعدم ثباتها في البعض الآخر. كما يثبت ارتباط نوع البحر من الأصول أو الفروع بالعروض والضرب، فكانت عروض البحور الأصول وضربها تمثل أعمدة نغم ثابت في النصوص، بينما تمثل في البحور الفروع تنوعات إيقاعية غالبًا.

24- لا يوجد نسق معين في توزيع الأعاريض والأضرب التي يتعاور عليها السلامة والزحاف أو العلة على مدى النص؛ ومن ثم فليست هناك دلالة اتساق نغمي في هذه الأعاريض والأضرب؛ ومن ثم فهي مصدر لتنوعات النغم المتجاوبة الأصداء مع ثوابت النغم في النص.

25- ظاهرة التدوير، الذي تنقسم به الكلمة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني، تنعدم في معظم نصوص الجمهرة موضع التحليل، وتقل في بعضها، وتغلب في نصين فقط من جملة هذه النصوص، هما سمط الأعشى وملحمة الطرماح بن حكيم.

26- عمود التفعيلة: هو التفعيلة التي هي جزء من أجزاء وزن البيت في امتدادها عبر النص كله. وعمود النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت ملتزمة صحة أو زحافًا؛ لثبات نغمها عبر النص كله. ومتغير النغم هو التفعيلة في النص كله إذا كانت متراوحة بين الصحة والزحاف أو بين الزحافات المختلفة.

وقد جاءت أعمدة النغم في بحور: الطويل - البسيط التام – الوافر – المنسرح - السريع، وخلت بحور الكامل والخفيف والبسيط، المجزوء منه وهو المخلع، من أعمدة للنغم.

27- الزحافات والعلل غير الملتزمة التي تشكل متغير النغم في النص هي أصل من الأصول المكونة لموسيقى النص الشعري، وليست اضطرارًا يلجئ الشاعرَ إليه عجزُه عن إتمام التفعيلات في وزن البيت؛ لذلك لم يخل نص من النصوص من متغيرات النغم، عمودين على الأقل، سواء أجاءت فيه أعمدة النغم أم خلا منها.

28- تأثر البنية الصرفية لكلمات القافية بنوع القافية وبحروفها وبالتفعيلة الأخيرة من البيت.

29- اختلاف الطبائع النغمية للقوافي في النصوص، حتى التي صيغت على بحر واحد. فبحر الطويل مثلًا: إذا كان ضربه مخبونًا في عدد من القصائد، فإن الوزن الصرفي الذي يملأ هذه النسبة الزمانية يختلف من نص إلى آخر.

30- رغم تنوع عناصر الموسيقى الجزئية في كل نصوص الجمهرة موضع التحليل، فإن بعض هذه النصوص كان يغلب عليها صبغ بديعي معين، يطبعها بطابع موسيقي مختلف.

31- النص الشعري العربي القديم لم يستوعب كل الإمكانات الموسيقية الجزئية؛ مما يعنى تنوع هذه الإمكانات وثرائها.

32- تتجلى العلاقة بين البناء الموسيقي الكلى والجزئي في النص في بعض أنواع البديع الذي يربط القافية بكلمات البيت، مثل: التصريع ورد العجز على الصدر، وتوازي البنى الصرفية لكلمات القافية.

* * *

التوصيات

بالإضافة إلى بعض التوصيات التي وردت في ثنايا التحليلات، تقدم الدراسة التوصيات العامة التالية:

1- حاجة الدرس النقدي إلى استقراء استخدام حروف المعاني في نصوص الجمهرة، والشعر الجاهلي والإسلامي عمومًا، واستكشاف دور هذه الحروف في بناء الجمل وفي بناء الدلالات.

2- توسيع مجال الصورة في الشعر العربي ليشمل الصور الحقيقية. ويقتضي ذلك تحديد ضوابط القول بالصورة الحقيقية، وأنواعها، وتحديد الفروق الدقيقة بينها وبين الكناية، واستقراء أنواع الصور الحقيقية في الشعر العربي، وبيان طرق بنائها ودلالاتها الفنية، وتتبع تحليلات النقاد القدماء والمفسرين للتعبيرات الحقيقية، واستخلاص رؤية نظرية للصورة الحقيقية من هذه التحليلات.

3- طرق بناء الاستعارات في نصوص الجمهرة كاملة تستقل ببحث مفرد عن الصورة، يتناول بالاستقراء كل طرق البناء، ودلالاتها، وتراكيبها النحوية، وتداخلها مع صور بيانية أخرى، خاصة الكناية والتمثيل، وكذلك يفصل القول في مصادرها، ونوع العلاقة بين طرفيها، ووظيفة الاستعارة في النص من حيث تقوية المعنى المراد، والمبالغة فيه، وإيجاز التعبير عنه. على أن تدخل هذه التحليلات الجزئية ضمن أنساق تحليلية أكبر.

4- المعرفة الدقيقة بأحوال العرب وطريقة تصورهم للأشياء أداة ضرورية من أدوات دارس الشعر العربي القديم للوصول إلى معنى المعنى، دون الوقوف عند حد معرفة ما يسمى "بمناسبة القصيدة"، على أهميته في بعض القصائد، أو عند حد الجانب "المعلوماتي" عن هذه البيئة، التي تمثل سياقًا خارجيًّا لهذا الإبداع الشعري؛ بل ينبغي أن تتعمق لتشكل جزءًا من وعي الناقد العربي المعاصر بهذا السياق في مختلف مكوناته؛ حتى يتسنى له التقاط هذه الوسائط والعلاقات التي تشج المعاني في الصور البيانية بوشائج تغمض، حتى على بعض النابهين من النقاد. وأرى أن دراسة تستقرئ كنايات الشعر العربي، محللة مكوناتها البيئية، ومعانيها الأول والثواني،

وطرق الانتقال الذهني من هذه إلى تلك، سواء أقلت الوسائط بينها أم كثرت، وكيفية التقاط الشعراء للمناسبات بين المعاني الأول والثواني - سوف تسهم في بناء تصور صحيح عن هذه البيئة العربية بكل ثرائها المادي والمعنوي، وعن واحدة من كيفيات الإبداع في هذا العقل العربي. وعن هذه الكيفية الأخيرة يمكن الانطلاق مما كتبه البلاغيون والنقاد العرب القدامى عن أنواع الإشارة وأنواع الكناية، من حيث درجة القرب والبعد بين المعنيين؛ فهذه التقسيمات ومصطلحاتها - من تورية وكناية وإيماء ورمز وتلويح ... إلخ - يمكن البناء عليها في بيان كيفية وقوع الشعراء على المناسبات بين المعاني.

5- دراسة تجانس الصور في النص الشعري باب من الدرس النقدي في حاجة إلى جهد الدارسين لتحليل عناصر التجانس وكيفياته. واستخلاص نتائج هذه الدراسات يفضي إلى معرفة واحدة من كيفيات بناء النص الشعري، والوقوف على بعض خصائصه.

6- ضرورة فتح مجال الفروق بين الصور لمزيد من الدراسات في نقدنا العربي المعاصر، منطلقين من بعض المعطيات، مثل: ما ألف العلماء في الموازنات بين العبارتين المختلفتين والمعنى واحد، وبين المعاني والصور المشتركة بين شاعرين – ما جاء في باب "السرقات الشعرية، مع شمول هذه التطبيقات أربعة مستويات: فروق طرق البناء بين الصور، وهي طرق غير محصورة - فروق الأنماط التصويرية - فروق المذاهب التصويرية عند الشعراء – فروق التصوير في العصور الأدبية المختلفة.

7- ضرورة إنجاز معجم تاريخي لمصطلحات البلاغة العربية، يتتبع مسيرة كل مصطلح في كتب التنظير والتطبيق؛ لبيان اتجاه المصطلحات في رحلتها التاريخية، نحو مزيد من التحرير والتحديد.

8- ضرورة اهتمام النقاد بتحليل الموسيقى الكلية من جهة نفس الشاعر وروحه، متضافرة مع الإطار الموسيقيّ الكلي الذي تنبثق منه وحدة الشكل والهيكل؛ حتى تتحول نتائج هذه الأبحاث إلى مفاهيم نظرية مستقرة، تنبثق منها إجراءات تحليلية واضحة ومحددة، يُتهدَّى بها في وعورة هذه المسالك النقدية.

9- تقترح الدراسة منظومة تحليلية لموسيقى النص الشعري التي تحيط بالبناء الموسيقي للنص الشعري من كافة أطرافه ومستوياته، تتكون من العناصر التالية:

- رصد موسيقى الحروف - صوامت وصوائت - من جهة: تكرارها – دلالات هذا التكرار وعلاقته بالمعنى – علاقة موسيقى الحروف بموسيقى المفردات وبموسيقى التراكيب.
- ملاحظة مسافات تكرار كل العناصر الموسيقية الجزئية على رقعة النص منفردة (الحروف – المفردات – التراكيب)، ثم في علاقاتها معًا؛ لملاحظة وجود "أنساق" لتكرار هذه العناصر؛ مما يولد نغمًا موسيقيًّا ثابتًا في النص.
- رصد علاقة كلمات القافية في النص بأنواع البديع داخل البيت وعبر الأبيات. ثم رصد علاقة البنية الصرفية لكلمات القافية بأنماط القوافي.
- رصد العلاقة بين كثافة الإيقاع الموسيقي للعناصر الجزئية في النص وأقسامه الدلالية الجزئية والكلية.
- ملاحظة وجود علاقة بين العناصر الموسيقية الكلية (الوزن والقافية) أو الموسيقى الجزئية من جهة، ودلالات النص والصور البيانية والشعرية من جهة أخرى.
- يتطلب تطبيق هذه المنظومة التحليلية أذنًا عربية ممتلئة بالنغم الشعري العربي؛ لتحديد مصادر الإيقاع والنغم في النص أولًا، ثم للاستجابة لأثره الموسيقي تحليلًا وتقديرًا ثانيًا. وهذا سبيله – فيما ترى الدراسة – إعادة فكرة "الصالونات الأدبية" إلى حياتنا الثقافية؛ ليُعاد - من خلال ما يقرأ فيها من نماذج الشعر العربي العالية - تكوين الناقد الأدبي في أحد أهم أدواته النقدية، وهي القدرة على تذوق موسيقى الشعر العربي القديم.

* * *

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: "جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام"، تحقيق: د. محمد علي الهاشمي، دار القلم – دمشق . الطبعة الثالثة، 1419هـ = 1999م.

3- جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، د.ت.

ثانيًا: المراجع:

4- الآلوسي، السيد محمود شكري: "بلوغ الأرب في معرفة أحوال العرب"، عُني بشرحه وتصحيحه: محمد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، ط الأولى، 1314هـ ج1،2،3.

5- د. إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، دار النهضة العربية، الطبعة الثالثة 1961م.

6- إبراهيم عبد الرحمن محمد: الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى، 2000م.

7- إبراهيم محمد عبد الله الخولي: التكرار بلاغة، دار الأدب الإسلامي – القاهرة، الطبعة الثانية، 1425هـ = 2004م.

8- ابن أبي الأصبع المصري: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تحقيق: د. حفني محمد شرف، لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشئون الإسلامية، 1963م.

9- ابن الأثير، ضياء الدين (ت 637هـ): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلق عليه: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، (د.ت)، القسم الأول والثالث.

10- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني: سر صناعة الإعراب، دراسة وتحقيق: د. حسن هنداوي، دار القلم، دمشق، الطبعة الثانية: 1413هـ = 1993م، ج1.

11- ابن رشيق القيرواني (390 – 456 هـ): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت ط5، 1401هـ = 1981م.

12- ابن قتيبة، أبو عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري (ت 276هـ): الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار الحديث – القاهرة، 1427هـ = 2006م، ج1.

13- ___________: كتاب المعاني الكبير في أبيات المعاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2.

14- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله (247- 299هـ): البديع، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت.

15- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ط3 ج3.

16- أبو حيان الأندلسي، محمد بن يوسف (ت 745هـ): تفسير البحر المحيط، دراسة وتحقيق: عادل أحمد عبد الموجود، وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة الأولى 1413هـ = 1993م، ج4.

17- أبو العلاء المعري: لزوميات أبي العلاء المعري، تحقيق: أمين عبد العزيز الخانجي، مكتبة الخانجي، القاهرة، د ت، ج1.

18- أبو القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، الشركة القومية للنشر والتوزيع، تونس، 1961 (كان الكتاب في أصله محاضرة ألقيت سنة 1348هـ = 1929م).

19- أبو هلال العسكري: ديوان المعاني، عالم الكتب، ج1،2.

20- أحمد الدمنهوري: شرح حلية اللب المصون علي الجوهر المكنون لسيدي عبد الرحمن الأخضري، مكتبة الحلبي، الطبعة الثانية 1370هـ = 1950م.

21- أحمد بن الأمين الشنقيطي: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، دار الأندلس – بيروت، الطبعة الثالثة، 1980م.

22- د. أحمد كشك: الزحاف والعلة – رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، مكتبة النهضة المصرية، 1995م.

23- ___________: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب، 2003م.

24- أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر، مكتبة الحلبي.

25- الإسنوي، جمال الدين عبد الرحيم الشافعي (ت772هـ): نهاية الراغب في شرح عروض ابن الحاجب، تحقيق: د. شعبان صلاح، دار الثقافة العربية، الطبعة الأولى، 1408هـ = 1988م.

26- الأصفهاني، أبو الفرج الأصفهاني: كتاب الأغاني الدار التونسية للنشر، تحقيق: عبد الستار أحمد فرج، 1983، مج 15.

27- الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل: ديوان الأعشى الكبير، ميمون بن قيس بن جندل، تحقيق: د. محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث – قطر، الطبعة الأولى 2010، ج1.

28- د. بدوي طبانة: معجم البلاغة العربية، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: 1402هـ = 1982م، ج 1،2.

29- البقاعي، برهان الدين أبو الحسن إبراهيم بن عمر: نظم الدرر في تناسب الآيات والسور، خرج آياته وأحاديثه: عبد الرزاق غالب المهدي، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1415هـ = 1995م، ج1.

30- التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي (ت 502هـ): شرح القصائد العشر، تحقيق: د. فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة – بيروت، الطبعة الرابعة 1400هـ = 1980م.

31- د. تمام حسان: قرينة السياق، ضمن أبحاث الكتاب التذكاري للاحتفال بالعيد المئوي لكلية دار العلوم، 1413هـ = 1993م.

32- الثعالبي، أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل (350 هـ = 429 هـ): فقه اللغة وسر العربية، قرأه وقدم له: د. خالد فهمي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط 1، 1418هـ =1998م، ج2.

33- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، طبعة مكتبة الأسرة، تقديم د. أحمد فؤاد باشا، ود. عبد الحكيم راضي، 2004، ج3.

34- ___________: كتاب الحيوان. مطبعة الحلبي، الطبعة الثانية 1387هـ = 1968م، ج5، 6.

35- الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني (ت474 هـ): أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة، ط الأولى، 1412هـ = 1991م.

36- ___________: دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي – القاهرة، الطبعة الثانية، 1410هـ = 1989م.

37- الجرجاني، علي بن عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم - بيروت 1966م.

38- جمال الدين بن هشام الأنصاري (708هـ - 761هـ): مغني اللبيب، دار إحياء الكتب العربية، ج1، 2.

39- الجمحي، محمد بن سلام (139 – 231هـ): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصر الثقافة، الذخائر عدد 72، السفر الأول.

40- ___________: طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مقدمته بتاريخ 1394هـ = 1974م. السفر الأول.

41- د. جهاد المجالي: طبقات الشعراء في النقد الأدبي عند العرب حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الجيل – بيروت، مكتبة الرائد العلمية – عمان، الطبعة الأولى، 1412هـ =1992م.

42- حازم القرطاجني، أبو الحسن (ت684هـ = 1285م): منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة، 1986.

43- الحساني حسن عبد الله: عفت سكون النار، مطبعة المدني 1972م.

44- د. حسن طبل: أسلوب الالتفات في البلاغة القرآنية، دار السلام للنشر والتوزيع، ط الأولى، 1431هـ = 2010م.

45- د. حسني عبد الجليل يوسف: إعراب النص – دراسة في إعراب الجمل التي لا محل لها من الإعراب، دار الآفاق العربية، القاهرة، د.ت.

46- د. حسين نصار: ديوان عبيد بن الأبرص، تحقيق وشرح: مكتبة البابي الحلبي، مصطفى البابي الحلبي، الطبعة الأولى، 1377هـ = 1957م.

47- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى بن عيسى (742-808هـ): حياة الحيوان الكبرى، مطبعة الحلبي - الطبعة الخامسة، سنة 1399هـ = 1978م، ج2.

48- ذو الرمة: ديوان ذي الرمة، غيلان بن عقبة العدوي، شرح الإمام أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، تحقيق: د. عبد القدوس أبو صالح، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثالثة، 1414هـ = 1993م، ج1.

49- الرازي، فخر الدين محمد بن عمر(ت 606هـ): نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: د. أحمد حجازي السقا، المكتب الثقافي للنشر والتوزيع – القاهرة، الطبعة الأولى 1989م.

50- الرماني، أبو الحسن علي بن عيسى (296-386هـ): النكت في إعجاز القرآن، ضمن: ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: د. محمد خلف الله أحمد، ود. محمد زغلول سلام، دار المعارف، الطبعة الثانية، 1387هـ = 1968م.

51- الزركشي، بدر الدين محمد بن عبد الله (745هـ = 794هـ): "البرهان في علوم القرآن، تحقيق: محمد الفضل إبراهيم، دار التراث، د.ت، ج1.

52- الزمخشري، جار الله محمود بن عمر (467 – 538هـ): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة الحلبي، 1392هـ = 1972م، ج1، 3.

53- السجلماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري (من نقاد ق 8هـ): المنزَع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق: د. علال الغازي، مكتبة المعارف – الرباط، الطبعة الأولى 1401هـ = 1980م.

54- د. سعد البازعي: استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1990.

55- د. سعد مصلوح: في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، آفاق جديدة، مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت 2003.

56- السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي (ت 626هـ): مفتاح العلوم، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط لثانية 1411هـ = 1990م.

57- د. سليمان الشطي: ثلاث قراءات تراثية، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 2000.

58- د. سيد البحراوي: قضايا النقد والإبداع العربي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، ع 129 ديسمبر 2002.

59- سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط16، 1423هـ = 2002 م.

60- ___________: مشاهد القيامة في القرآن، دار الشروق، ط 9، 1409هـ = 1989م.

61- د. سيف الدين عبد الفتاح إسماعيل: مقدمة أساسية حول عملية بناء المفاهيم، ضمن أبحاث: بناء المفاهيم – دراسة معرفية ونماذج تطبيقية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، إشراف د. علي جمعة محمد، ود. سيف الدين عبد الفتاح إسماعيل 1418هـ = 1998م، ج1.

62- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن (ت 911هـ): الإتقان في علوم القرآن، مكتبة الحلبي، ط 4، 1398هـ = 1978م، ج 1، 2.

63- ___________: تناسق الدرر في تناسب الآيات والسور، تحقيق: محمد عبد الله الدرويش، عالم التراث، الطبعة الأولى، 1404هـ = 1983م.

64- ___________: شرح عقود الجمان في علم المعاني والبيان، مطبعة الحلبي، 1358هـ = 1939م.

65- د. شعبان صلاح: تصريف الأسماء في اللغة العربية، دار الثقافة العربية، القاهرة، الطبعة الثانية، 1423 هـ = 2002م.

66- ___________: موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداع، دار الثقافة العربية، الطبعة الثالثة، 1418هـ = 1998م.

67- د. شفيع السيد: البحث البلاغي عند العرب تأصيل وتقييم، دار الفكر العربي، 1987م.

68- ـــــــــــــــــ: التعبير البياني، رؤية بلاغية نقدية، مكتبة الآداب، الطبعة الخامسة 1424هـ = 2003م.

69- ـــــــــــــــــ: تجارب في نقد الشعر، مكتبة الشباب، الطبعة الثالثة 1410هـ = 1990م.

70- ـــــــــــــــــ: قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب، 1999م.

71- د. شكري محمد عياد: كتاب أرسطوطاليس في الشعر، حققه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر – القاهرة 1386هـ = 1967م.

72- د. صبحي الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء، القاهرة، الطبعة الأولى، 1431هـ = 2000م.

73- د. صلاح رزق: المعلقات العشر – دراسة في التشكيل والتأويل، دار غريب، 2009، ج1.

74- د. طارق المليجي ود. علاء رأفت: أنماط الجملة الاستئنافية ودلالتها في القرآن الكريم، دار النصر للطباعة والنشر، فرع جامعة القاهرة 1423هـ = 2003م.

75- عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف، الطبعة الثامنة، ج3.

76- عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ت: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي - القاهرة، دار الرفاعي – الرياض، ط 1، 1401هـ = 1981م، ج9.

77- د. عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الطبعة الثانية، دار جامعة الخرطوم للنشر، 1993، ج1، 2، 3.

78- عبد المتعال الصعيدي: بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، 1417هـ = 1997م، ج 2، 3.

79- د. عبد الوهاب المسيري: اللغة والمجاز بين التوحيد ووحدة الوجود، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1422هـ = 2002م.

80- ـــــــــــــــــ: رحلتي الفكرية في الجذور والبذور والثمار، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1426هـ = 2005م.

81- ـــــــــــــــــ: النماذج المعرفية الإدراكية والتحليلية – دورة المنهجية الإسلامية، المعهد العالمي للفكر الإسلامي ومركز الدراسات المعرفية، 16-21 أغسطس 2008م.

82- العلوي، يحيى بن حمزة بن علي بن إبراهيم (669هـ = 745هـ - 1270هـ = 1344م): الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، سلسة الذخائر، الهيئة العامة لقصور الثقافة – 187سنة، 2009م، تقديم: د. إبراهيم الخولي، ج2، 3.

83- العلوي محمد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.

84- د. علي الجندي: عيون الشعر العربي القديم، ج1 المعلقات السبع، دار النصر للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1413هـ = 1993م.

85- د. علي جمعة محمد: الطريق إلى التراث الإسلامي، مقدمات معرفية ومداخل منهجية، نهضة مصر، الطبعة الأولى، 2004م.

86- علي صقر: شرك الآمل لصيد شوارد المسائل في المعاني والبيان والبديع، مطبعة الحلبي 1357هـ = 1938م.

87- د. علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، الطبعة الرابعة، 1416 هـ = 1995م.

88- فؤاد سزكين: تاريخ التراث العربي – الشعر إلى حوالي 430هـ ترجمة وتقديم: د. محمود فهمي حجازي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية 1403هـ = 1983م.

89- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ج1، 2، 3، 4، مكتبة مصطفى البابي الحلبي، ط2، 1371هـ = 1952م.

90- قدامة بن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: د. محمد عبد المنعم خفاجى، مكتبة الكليات الأزهرية، الطبعة الأولى، 1398هـ = 1978م.

91- القطامي، عُمير بن شُييم التغلبي (ت 101هـ): ديوان القطامي، دراسة وتحقيق: د. محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م.

92- المالقي، أحمد بن عبد النور (ت 702هـ): رصف المباني في شرح حروف المعاني (ت.د). أحمد محمد الخراط، دار القلم – دمشق، ط2 - 1405هـ = 1985م.

93- د. محمد أبي موسى: البلاغة القرآنية في تفسير الزمخشري وأثرها في الدراسات البلاغية، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية 1408هـ = 1988م.

94- ـــــــــــــــ: التصوير البياني، دراسة تحليلية لمسائل علم البيان، مكتبة وهبة، الطبعة السادسة، 1427هـ = 2006م.

95- د. محمد أبي موسى: تقريب منهاج البلغاء لحازم القرطاجني المتوفى 684هـ، مكتبة وهبة، ط1، 1427هـ = 2006م .

96- ـــــــــــــــــ: دلالات التراكيب، دراسة بلاغية مكتبة وهبة، الطبعة الثالثة، 1425هـ = 2004م.

97- ـــــــــــــــــ: الشعر الجاهلي دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1429هـ = 2008م.

98- ـــــــــــــــــ: قراءة في الأدب القديم، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، 1419هـ = 1998م

99- ـــــــــــــــــ: مدخل إلى كتابي عبد القاهر الجرجاني، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1998 م.

100- ـــــــــــــــــ: مراجعات في أصول الدرس البلاغي، مكتبة وهبة، الطبعة الأولى، 1426هـ = 2005 م.

101- ـــــــــــــــــ: من أسرار التعبير القرآني، دراسة تحليلية لسورة الأحزاب، مكتبة وهبة، الطبعة الثانية، 1416هـ = 1996م.

102- محمد الخضر حسين التونسي: الخيال في الشعر العربي، المكتبة العربية، دمشق، المكتبة الرحمانية، 1340 هـ = 1922م.

103- محمد الطاهر بن عاشور في كتابه "موجز البلاغة"، دار أضواء السلف للنشر والتوزيع، الرياض، ط الأولى، 1426هـ = 2005م.

104- د. محمد العمري: الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق – الدار البيضاء، 2001م.

105- د. محمد جمال صقر: الأمثال العربية القديمة، دراسة نحوية مطبعة المدني 1421هـ = 2000م.

106- د. محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، د.ت.

107- ـــــــــــــــــ: الإبداع الموازي، التحليل النصي للشعر، دار غريب 2001م.

108- ـــــــــــــــــ: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1420هـ = 1999م.

109- ـــــــــــــــــ: بناء الجملة العربية، دار غريب، 2003.

110- د. محمد عبد الخالق عضيمة في: دراسات لأسلوب القرآن الكريم، دار الحديث – القاهرة 1425هـ = 2004م، ج 1، 2، 3، 11.

111- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت 1987.

112- د. محمود الربيعي: قراءة الشعر، دار النمر للطباعة، د. ت.

113- محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، مطبعة المدني، الطبعة الأولى، 1416هـ = 1996م.

114- ـــــــــــــ: قضية الشعر الجاهلي في كتاب ابن سلام، مطبعة المدني بمصر ودار المدني بجدة، الطبعة الأولى 1418هـ = 1997م.

115- محيي الدين بن عربي: كتاب إنشاء الدوائر، مكتبة عالم الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1418هـ = 1997م.

116- مديحة جابر السايح: المنهج الأسلوبي في النقد الأدبي في مصر "التطور، النظرية، التطبيق"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية، 2003م. ع 135.

117- المرادي، أبو الحسن بن قاسم: الجنى الداني في حروف المعاني، ت: د. فخر الدين قباوة وأ. محمد نديم فاضل، دار الكتب العلمية - بيروت ط 1، 1413هـ = 1992م.

118- المرزباني، أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى: الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، ت: علي محمد البجاوي، دار الفكر العربي.

119- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن المرزوقي الأصفهاني (ت 421هـ): الأزمنة والأمكنة، طبعه وخرج آياته خليل منصور، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، 1417هـ = 1996 م.

120- د. مصطفى عبد الشافي الشورى: الشعر الجاهلي تفسير أسطوري، دار المعارف، الطبعة الأولى، 1986م.

121- د. مصطفى ناصف: قراءات لشعرنا القديم، دار الأندلس، بيروت، (د.ت).

122- المفضل الضبي: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون، دار المعارف، الطبعة السابعة، 1983م.

123- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثامنة، 1989م.

124- د. الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي – بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1990.

125- د. وهب رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، ع207 شوال 1416هـ = 1996م.

ثالثًا: الرسائل العلمية:

126- عزت محمد عبد الرازق لبنة: أثر طول الكلام في بنية الجملة العربية، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم 1421هـ = 2000م.

127- عزة منير حسين: توظيف التراث في المسرح النثري المصري من أعقاب الحرب العالمية الأولى حتى الآن، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 2000م.

128- محمد أشرف عبد العال الشامي: معايير النصية، دراسة في نحو النص، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم، 1434هـ = 2003م.

129- نعيم محمد عبد الغني: إطالة بناء الجملة العربية في صحيح البخاري "رسالة ماجستير مخطوطة بكلية دار العلوم 2005م.

رابعًا: المقالات:

130- د. أحمد كمال زكي: التفسير الأسطوري للشعر القديم، مجلة فصول، مج 1 ع 3، الجزء الثاني "مناهج النقد الأدبي المعاصر" أبريل 1981م.

131- د. حسن الشافعي: القارئ المعاصر بين كرامة النص ومسئولية التأويل، بحث مقدم إلى مجمع اللغة العربية بالقاهرة، بتاريخ 2005/3/25م.

132- د. سعد مصلوح: نحو أجرومية للنص الشعري، دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، مج10، ع 1-2، يوليو / أغسطس 1991م.

133- د. سلمى الخضراء الجيوسي: بنية القصيدة العربية عبر القرون، مجلة الثقافة الجديدة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ع98 – نوفمبر 1996م.

134- د. محمد محمد أبو موسى: مخطوطة المحاضرة الثالثة عشرة للدراسات العليا، بتاريخ الاثنين 2009/5/11.

135- د. محمد العبد: حبك النص، منظورات من التراث العربي، مجلة فصول، ع 59 ربيع 2002م.

* * *